REVUE DOMINICAINE

1956

SOIXANTE-DEUXIÈME ANNÉE

II



Directeur :

R. P. ANTONIN LAMARCHE, O. P.
MAISON MONTMORENCY
COURVILLE (QUÉBEC-5), P. Q.

Auctoritatum permissu

ABONNEMENTS

Canada : $5.00 ; Etranger : $5.50 ;

avec le Rosaire : 50 sous en plus. Le numéro : 50 sous

Abonnement de soutien : $10.00

PUBLIÉE À SAINT-HYACINTHE, P. Q.

L'ŒUVRE DE PRESSE DOMINICAINE
5375, AV. NOTRE-DAME DE GRÂCE
MONTRÉAL-28

La Revue ne sera pas responsable des écrits de collaborateurs étrangers à l'Ordre de saint Dominique

Sommaire

Juillet-août 1956

Le sens des faits

L'esprit des livres

REVUE DOMINICAINE

Directeur :
R. P. ANTONIN LAMARCHE, O. P.
Maison Montmorency, Courville (Québec-5), P. Q.

Vol. LXII Tome II Juillet-août 1956

Prière

Sur mon âme meurtrie, repenche ta tête
A défaut de pardon, aie un peu de bonté
Car en fermant les yeux juste avant de mourir
De ce que je n'ai fait vois donc mon repentir.
Je suis resté le même, et puis Tu le sais bien
Puisque tous Tu nous vois incroyant ou païen.

Je ne demande plus
N'ayant jamais reçu
Lorsque j'avais si peu
Je donnai au quêteux
Sans façon, en copain
Qui partage son pain.

Je n'ai pas fait la Charité, car elle fait mal
A celui qui n'a rien. Le dévot, ton féal,
De son superflu ainsi se débarrasse,
Car la mort, l'enfer, l'au-delà le tracasse.
Nul je n'ai blessé, j'entendais la prière
D'un plus pauvre que moi qui m'appelait « Frère !... »

Oui, frères nous étions
Mes pauvres compagnons
Chassés le soir des bancs
Par des agents tout blancs
Aux bâtons bien trop forts :
Nous avions tous les torts.

Sous la pluie on marchait ne sachant où aller
Croisant des amoureux en train de se cajoler.
On ne pouvait parler, on ne pouvait rire,
Seul dans la rue, l'âme en délire
On peut se passer de manger, ou de boire
Mais il nous faut sentir, mais il nous faut avoir

Une présence amie
Quelqu'un qui vous convie
Et, dans mon désespoir
J'espérais entrevoir
Une idée, un signe,
Bien qu'étant indigne,

Quelque chose qui fut un peu votre pensée
Qui fit renaître en moi une chaleur passée,
Un éclat, un élan, un esprit différent...
Et tout en attendant, en cherchant dans le vent,
Dans la nuit, dans le noir, dans le froid, dans la vie,
Dans mon cœur, dans mon corps, dans ma tête ravie

Parfois seul je priais,
Où avec Vous causais.
Même silencieux.
Vous me suiviez des yeux
D'un regard amical,
Me jugiez-Vous si mal ?...

PRIÈRE

....

Je n'ai rien fait de ce qu'il m'eût fallu faire
Ignorant vos lois ou faisant le contraire
Rêvant sous les tilleuls, j'ai longtemps vécu seul
Conscient de la misère et de son froid linceul
M'amusant de la pluie, du soleil, d'un oiseau
Me riant du vent mordant parfois ma peau

Alors,
Je me sentais meilleur,
Dépourvu de rancœur...

Marcel CLAESSENS

Institutions d'enseignement et éducation populaire

Depuis environ vingt-cinq ans, partout dans le monde, là avec une lenteur inévitable, ailleurs avec une prodigieuse rapidité, le mouvement d'éducation des adultes a connu des développements dont l'ampleur et les résultats ne cessent d'étonner même les plus optimistes.

Cet essor est dû en partie aux conditions spéciales créées par les deux dernières guerres. Comme jamais auparavant les populations ont alors demandé à leurs chefs les raisons qu'ils avaient de les embrigader dans un nouveau conflit, tandis que les soldats eux-mêmes et leurs officiers, de plus en plus engagés dans des batailles techniques et psychologiques, requéraient une éducation de jour en jour plus poussée.

Et quand la paix — disons plutôt ce qu'on appelle aujourd'hui la paix — est revenue, les démocraties ont vite compris qu'elles ne pourraient survivre sans procurer davantage à leurs peuples l'éducation sans laquelle aucune vie démocratique n'est possible.

D'autre part, l'évolution économique et industrielle, portée à un rythme vertigineux par les prodigieuses découvertes de la science et de la technique, a progressivement exigé elle aussi de ceux qui y participent une éducation de plus en plus perfectionnée.

Afin de répondre à tous ces pressants besoins d'éducation un nombre incalculable d'organismes ont surgi et se sont vaillamment mis à la tâche : organismes nationaux et internationaux, gouvernementaux et bénévoles, scolaires et para-scolaires, laïcs et religieux.

Pour faciliter leur œuvre, ces organismes ont heureusement trouvé à leur disposition des instruments extrêmement puissants : ces moyens modernes d'information des masses que sont la presse, le film, la radio et la télévision.

Du 2 au 5 mai, à la Maison Montmorency, Courville, dirigée par les Pères Dominicains, s'est tenu le Symposium national 1956 de la Société canadienne d'éducation des adultes. 150 représentants des diverses branches de l'enseignement : primaire, secondaire, universitaire, spécialisé, ont exprimé leur opinion dans la plus entière liberté. M. Claude Ryan présida les délibérations et M. Jean Bruchési, la séance de clôture. Le discours inaugural de ces importantes assises fut prononcé par le T. R. Père G.-H. Lévesque, supérieur de la Maison. Vu l'actualité et l'importance de ce discours, nous le reproduisons intégralement (N. D. L. R.).

Enfin, pour une meilleure utilisation de ces instruments comme aussi pour mieux accomplir, de façon générale, leur œuvre d'éducation, ces organismes ont développé petit à petit des techniques particulières, des méthodes appropriées, en un mot toute une pédagogie de l'éducation des adultes qui a centuplé l'efficacité de leurs efforts.

C'est tout cet ensemble de faits qu'il faut évoquer pour expliquer l'importance *actuelle* et croissante du mouvement d'éducation des adultes. Je me reprocherais cependant, devant un auditoire comme celui-ci, de m'en tenir à ces considérations d'actualité. Je m'en voudrais de ne pas regarder au delà des limites de notre temps et de ne pas signaler aussi l'importance *permanente* de l'éducation des adultes.

Bien que l'éducation des adultes soit quelque chose de relativement neuf comme mouvement et comme appellation, elle représente en fait une idée, disons plutôt un idéal, qui est vieux comme le monde. Elle se réfère à une nécessité inscrite dans la nature humaine elle-même. Elle relève d'un impératif qui s'impose à toute personne humaine. Dans son sens le plus profond, elle n'est qu'un aspect de la grande loi naturelle du devenir et du progrès qui entraîne sans cesse tout être vers sa perfection. C'est durant toute sa vie que l'homme doit chercher à se perfectionner intellectuellement, moralement et physiquement. Même après l'âge scolaire, il reste l'éternel élève, l'élève de la vie, des choses, des autres hommes, de lui-même. Et même lorsque ses forces physiques, sous les coups de la vieillesse, commencent à défaillir et son corps à se briser, son âme, elle, doit toujours continuer sa montée vers la perfection, comme ces grands oiseaux qu'on a enchaînés à la terre mais qui ne cessent de s'envoler vers le ciel. Ce n'est pas seulement à l'enfant, mais aussi à l'homme mûr que doit s'appliquer la parabole des talents. Et il n'est sûrement pas assez de toute une vie d'homme pour répondre à la troublante invitation du Christ : « Soyez parfaits comme votre Père céleste est parfait ».

Or, cette recherche continuelle et inlassable de la perfection, ce nécessaire développement des talents, c'est le sens même de l'éducation des adultes. Et c'est cela que je veux dire lorsque j'affirme l'importance

permanente et fondamentale de l'éducation des adultes. Il faut s'y intéresser, non seulement parce qu'elle répond admirablement aux nécessités actuelles, mais encore, et davantage, parce qu'elle répond à un besoin essentiel et permanent de la nature humaine. Il ne faut pas, non plus, s'y intéresser simplement parce que c'est un courant à la mode, mais parce qu'il s'agit d'un devoir fondamental. Il ne faut pas s'y intéresser comme à une œuvre facultative, mais comme à une tâche nécessaire dont dépend en somme le sort des individus, des familles, des professions, des Etats, de la Communauté internationale et même des Eglises.

Pour ma part, j'ai toujours cru sincèrement et profondément à la nécessité d'une éducation qui se poursuit jusqu'à la mort. J'ai toujours cru à l'unité fondamentale et à la continuité essentielle de l'éducation, qu'elle s'adresse aux jeunes qui vont à l'école ou aux adultes engagés dans la vie. C'est pour cela que, ayant consacré ma vie à l'éducation, j'ai toujours tenu à ajouter à mon enseignement académique des activités d'éducation des adultes. C'est pour cela également que, dès ses débuts, la Faculté des Sciences Sociales de Laval, grâce à la compréhension et à la clairvoyance des autorités supérieures de l'Université, a organisé, en plus de ses cours universitaires, un service d'éducation populaire. C'est peut-être pour cela enfin qu'on m'a demandé de traiter le sujet qui est au programme ce soir : « Les institutions d'enseignement et d'éducation populaire » [1].

Si donc l'éducation populaire a une telle importance, actuelle et permanente, vous devinez facilement que les institutions d'enseignement ne sauraient s'en désintéresser, même si elles sont d'abord et avant tout vouées à l'éducation académique des jeunes. Il y a une solidarité de l'éducation. L'Ecole étant l'instrument propre de l'éducation, toute éducation, quelque forme qu'elle prenne, doit lui tenir à cœur.

Sans doute, il ne peut être question pour l'Ecole de se livrer à l'éducation populaire jusqu'à compromettre sa mission académique, qui reste tout de même son premier devoir. Mais je dis que si elle veut rester fidèle

1. Dans le présent contexte les expressions *éducation des adultes* et *éducation populaire* sont considérées comme équivalentes. Nuancer leurs significations serait ici inutile.

à la cause de l'éducation tout court, elle a l'obligation de se montrer favorable à l'éducation des adultes, et même d'y travailler dans la mesure où le fidèle accomplissement de sa mission académique le permet. Celle-ci peut d'ailleurs en être singulièrement avantagée, comme nous le verrons plus loin. Je soutiens aussi que, précisément à cause de l'unité et de la continuité de l'éducation, la préoccupation même de l'éducation des adultes doit inspirer et imprégner la formation scolaire. Le rôle de l'Ecole n'est-il pas de transformer les jeunes en adultes, et en adultes aussi capables que possible de continuer eux-mêmes leur propre éducation ? De soi, l'éducation scolaire ne débouche-t-elle pas sur l'éducation des adultes, celle-ci étant le prolongement normal de celle-là ? C'est vrai pour le sujet éduqué. Ce l'est aussi, *mutatis mutandis*, pour l'institution éducatrice.

Voilà, certes, une belle théorie, me direz-vous. Mais, en pratique, qu'est-ce que cela peut bien vouloir dire pour les institutions d'enseignement ? Cela veut dire qu'elles doivent avant tout consacrer leurs efforts à accomplir le mieux possible, auprès de leurs élèves, leur œuvre de formation académique, tant aux niveaux primaire et secondaire que sur les plans professionnel et universitaire. Mais en se souvenant toujours qu'il s'agit de faire graduellement de ces jeunes élèves des adultes capables de continuer leur propre éducation tout le reste de leur vie. Ces institutions comprendront alors que leur rôle ne consiste pas seulement « à faire apprendre des choses » et à cultiver la mémoire des élèves pour en faire de beaux connaisseurs et de grands érudits, mais qu'il consiste surtout à développer leurs facultés de perception, de raisonnement et de jugement, leur sens de l'observation, leur goût de la recherche et leur esprit critique. C'est bien là le véritable sens de l'éducation, de toute éducation. C'est dans ce même idéal que se rencontrent l'éducation scolaire et l'éducation populaire. C'est en lui qu'elles trouvent leur profonde unité.

Eduquer, c'est donc, essentiellement, former l'homme en tant qu'homme. Ce n'est pas uniquement en faire un grand savant ou un excellent professionnel. Limiter ainsi les objectifs de l'éducation, ce serait la trahir gravement dès le point de départ. Or un homme, c'est formellement un être rationnel. Sa raison est en lui le principe supérieur qui le

caractérise, qui doit tout dominer et tout diriger. Sans doute, pour ce faire, elle a besoin de savoir, de bien connaître les choses, les événements et les hommes, mais elle doit aussi être capable de les apprécier, de les juger, de les évaluer. Elle doit, de plus, être servie par une volonté droite et forte, par un cœur pur et généreux.

C'est à ces conditions seulement que la raison pourra dominer comme il se doit, les choses et les événements, et non être dominée par eux ; qu'elle gardera sa légitime indépendance devant les autres hommes lorsqu'il le faudra ou qu'elle les servira si cela s'impose ; qu'elle se chargera enfin, lucidement et fièrement, de toutes ses responsabilités devant la vie. *Vita humana,* répète saint Thomas presque à chaque page de sa morale, *consistit in hoc quod est secundum rationem.* La raison a principalement été donnée à l'homme pour éclairer et diriger sa vie d'homme, pour qu'il devienne réellement le vrai roi de la création, le vrai frère de ses semblables, le vrai fils de Dieu. Evidemment, cela n'exclut ni la science même pure, ni la compétence professionnelle, loin de là. Mais ce ne sont là que des éléments partiels de toute véritable éducation.

Que l'Ecole, que toute école s'applique à donner d'abord à ses élèves une pleine formation humaine authentique en développant principalement chez eux le sens de l'observation et le jugement critique, et ce sera le plus grand service qu'elle pourra jamais rendre à l'éducation des adultes. Les adultes qu'elle produira auront plus de maturité ; ils seront mieux préparés à poursuivre leur éducation et ils en auront d'ailleurs moins besoin.

Evidemment, cet entraînement à l'observation méthodique, à la recherche et au jugement critique doit s'effectuer de façon différente aux divers paliers de l'enseignement. Il faut cependant qu'il soit déjà amorcé dès l'école primaire. Nos élèves mûriront alors plus vite. A ce propos, il y a sûrement des choses à corriger chez nous. Durant mes vingt années d'enseignement, combien de fois j'ai déploré avec mes collègues un manque de maturité presque général chez les étudiants qui nous arrivaient à l'université, si nous les comparions, par exemple, aux jeunes

européens du même âge. Et parmi les professionnels et les clercs sortis de nos collèges classiques et de nos universités, combien songent à autre chose que leur profession, leur ministère quotidien, leur petit cercle de famille et d'amis, leur sport préféré ?

De l'enseignement scolaire, le mouvement d'éducation des adultes compte donc d'abord sur vous pour lui préparer, par un meilleur accomplissement de votre tâche propre, de meilleurs élèves... et aussi de bons professeurs !

Car l'éducation des adultes a aussi besoin d'excellents professeurs, de moniteurs spécialement entraînés à cette fin. Et qui donc pourrait, mieux que les institutions d'enseignement, leur donner cette formation et cet entraînement ? A condition toutefois que ces institutions, dans l'accomplissement de pareille tâche, recherchent la collaboration des organismes d'éducation populaire eux-mêmes.

Une autre responsabilité des institutions d'enseignement à l'égard de l'éducation des adultes, plus immédiate et plus directe celle-là, c'est l'obligation de collaborer dans la mesure du possible et à condition que cela ne nuise pas à leur devoir primordial d'éducation proprement scolaire, de collaborer, dis-je, à l'éducation même des adultes en étant dans leur milieu, selon la très juste expression de M. Napoléon Leblanc, « des foyers de culture et de maturation psychologique ».

Remarquez qu'il a bien soin de lier intimement ces deux choses : culture et maturation psychologique. Il les présente *ad modum unius*. C'est que l'éducation des adultes est proprement de l'éducation. Elle doit comporter l'ensemble des caractères que nous avons assignés plus haut à toute éducation. Son rôle est d'informer et de former. Peut-être même faudrait-il souhaiter, en considération du caractère même de l'adulte, que l'éducation populaire, plus encore que la scolaire, mette l'accent sur la critique judicieuse des hommes et des faits comme aussi sur l'acceptation des responsabilités morales, civiques et sociales.

Sans doute, dans certains cas spéciaux, l'éducation des adultes devra-t-elle consacrer le plus gros de ses efforts à remédier à une instruction

élémentaire particulièrement déficiente, ou à procurer à ceux qui en ont un pressant besoin une formation professionnelle plus poussée. Mais, généralement parlant, il reste que — je cite ici l'*Osservatore Romano* — « C'est le rôle de l'éducation des adultes de développer les facultés critiques de l'homme, de chaque homme, de manière à ce qu'il réagisse avec ses capacités intellectuelles d'appréciation et de jugement ; autrement il pourra difficilement être un citoyen au sens complet du terme... L'éducation des adultes tend donc à former et à informer le citoyen, sans se placer sur un plan strictement moral et sans adopter des méthodes didactiques plus adaptées ailleurs. Pour une campagne d'éducation des adultes, il n'y a rien de plus dangereux que de tomber dans des attitudes de caractère purement didactique ou moralisateur au lieu d'utiliser des activités et des initiatives qui font appel à un usage libre et personnel de l'intelligence et au développement des capacités individuelles d'appréciation. On poursuit ces objectifs à travers l'habitude de la discussion, de l'observation, de la recherche, de l'analyse, de la critique, habitude réalisée surtout grâce à ce puissant instrument technique que sont les groupes de discussion. En d'autres termes, l'éducation des adultes tend à ce que tout ce qui est soumis à l'individu soit par lui objectivement évalué et examiné... Il ne faut pas tant habituer l'individu à lire qu'à analyser, à évaluer, à réfléchir et à discuter ».

Voilà avec quel esprit les institutions d'enseignement doivent collaborer à l'éducation des adultes, les unes davantage, les autres moins, et chacune diversement selon son niveau ou sa spécialisation académique.

Voyons maintenant quelles formes peut prendre cette collaboration. Une première manière, toute matérielle mais qui a son importance, c'est de mettre les locaux de l'école, en dehors des heures scolaires, à la disposition des initiatives et des entreprises d'éducation des adultes. Ne devrions-nous pas, en effet, élargir notre conception de l'édifice scolaire ? Est-ce que, dans un milieu donné, l'école ne devrait pas être considérée comme le sanctuaire officiel de l'éducation, de toute éducation, pour les adultes comme pour les jeunes, tout comme l'église est pour tous les

groupes le centre du culte religieux ? Dresser les plans des futurs édifices scolaires en fonction de cet idéal, ce serait, j'en suis sûr, rendre de grands services à la population en lui évitant bien des dépenses inutiles et l'éparpillement de ses efforts. Je sais bien qu'en de nombreux endroits, nos présentes institutions scolaires essaient de réaliser cet idéal en ouvrant largement leurs portes à des groupes de discussion, des journées d'études, etc. Je sais aussi que cela ne peut se faire sans poser beaucoup de problèmes d'ordre administratif, personnel, légal, financier et autre. Mais je sais aussi que les avantages de ces initiatives peuvent dépasser, souvent de beaucoup, leurs inconvénients.

Les institutions d'enseignement peuvent encore, par l'action personnelle de leurs professeurs sur leur milieu, faire beaucoup pour l'éducation des adultes. Pour cela, il faut que le professeur se sente une responsabilité non seulement à l'égard de ses élèves mais aussi envers les adultes. Il faut qu'il soit pour tous et aux yeux de tous l'homme de l'éducation, *le maître* ! Qui sait si cette reprise de contact avec son entourage adulte ne lui redonnera pas le prestige qui doit être le sien, mais qu'il a peut-être perdu en se confinant trop exclusivement aux murs de sa classe. Pareil rôle est difficile et périlleux. Ne faudrait-il pas qu'il soit reconnu et récompensé par une juste et haute rémunération ? Tant que nos professeurs continueront d'être payés aussi maigrement qu'ils le sont présentement à tous les degrés de l'enseignement, inutile de rêver qu'ils auront un jour assez de prestige et de ressources pour aider les adultes de leur communauté. Inutile aussi de croire que nous pourrons attirer à la carrière de l'enseignement, et les y garder, les meilleurs cerveaux dont elle a tant besoin.

Voici enfin, pour les institutions d'enseignement, une dernière façon de participer à l'éducation des adultes. Elles peuvent prendre elles-mêmes l'initiative d'organiser pour le public des cours du soir, des conférences, des concerts, des groupes de discussion, des études de film, etc... Je laisse aux rapporteurs qui vont suivre le soin de vous dire et d'évaluer ce qui se fait et ce qui pourrait être fait, chez-nous et ailleurs, dans ce domaine.

Je crains bien de ne vous avoir présenté que des variations trop sommaires et trop hâtives sur le thème de cette soirée d'étude. Mais mon propos n'était-il pas uniquement d'amorcer sur ce sujet une ardente et libre discussion ? Puissé-je y avoir réussi !

Puissé-je surtout avoir suffisamment montré que les institutions d'enseignement ont le devoir d'aider, d'une façon ou d'une autre, le mouvement d'éducation des adultes à faire de notre peuple un peuple d'*hommes* véritables et de bons citoyens, un peuple capable d'avoir des idées et pas seulement des sentiments, un peuple qui n'a pas à renier ses sentiments et ses intérêts légitimes mais qui doit les laisser à leur place, un peuple dont l'idéal s'appuie sur un sain réalisme, un peuple capable de juger objectivement, un peuple sérieux qui sait voir clair dans toutes les insinuations des propagandes politiques et sociales qui ne cherchent qu'à le séduire et à le dépersonnaliser, un peuple prêt à résister à la grande tentation moderne de la passivité qui sollicite aujourd'hui les masses aux prises avec la presse, le cinéma, la radio et la télévision, un peuple qui sait réagir et choisir personnellement devant tous ces instruments qui menacent son esprit mais qui peuvent aussi l'enrichir admirablement.

En retour, de son côté, une éducation populaire plus poussée ne pourra que favoriser les institutions d'enseignement. Elle prolongera leur action. Grâce à elle, la population comprendra mieux et appréciera davantage le rôle de ces institutions ; elle appuiera volontiers leurs efforts auprès des élèves : elle leur fournira plus facilement les secours financiers dont elles ont toujours grand besoin. C'est peut-être elle enfin, et elle seule, qui réussira à protéger ces institutions dont nous sommes si fiers contre les coups de leurs adversaires et contre le matérialisme et le technologisme qui étendent de plus en plus leur emprise sur le monde contemporain.

Ce n'est pas sans raison que le Souverain Pontife proclame « le vif intérêt que prend l'Eglise à l'éducation des adultes » et qu'il en parle comme « d'une entreprise dont l'importance sociale ne saurait être trop appréciée ».

Georges-Henri LÉVESQUE, O. P.

Théâtre et vérité

Ce seul énoncé renferme en trois mots une très profonde opposition qui devient une extrême complexité qui est, malgré tout, essentielle. Le théâtre est un jeu et une fiction mais en même temps une construction, une représentation de personnages vivants et pensants. C'est de cette complexité que naît, pour l'œuvre théâtrale quelle qu'elle soit, une vie intérieure intense et qui est, par surcroît, multipliée, vu la précipitation du drame ou de la comédie en un temps bien défini.

La première difficulté de l'auteur est d'exprimer sa propre vie intérieure, sa connaissance personnelle, sa richesse, sans jamais nuire à la raison d'être de son œuvre, ni la supplanter. Ses personnages doivent avoir leur personnalité marquée tout en s'harmonisant avec les particularités et les singularités des acteurs et des spectateurs pour reproduire indirectement l'empreinte ineffaçable de l'auteur. La réussite du talent est d'accorder toutes ces voix aux destinations et missions individuelles, à la diversité infinie, qui se fondent dans la collectivité. La discordance est l'échec de l'amateur.

L'éminent homme de théâtre qu'était Louis Jouvet a été obsédé par le complexe dramatique et notait dans ses dernières confidences : « J'écris pour dire l'énigme du théâtre et de moi-même. Car on ne peut rien savoir sur le théâtre, encore moins que partout ailleurs... C'est très compliqué, tout au théâtre est mêlé et emmêlé... On commence par le brillant, le faux, le simulacre, pour aller à une vie intérieure ».

En parlant de ce qui est faux, Jouvet ne faisait pas uniquement allusion à ce décorum substitutif, à cet « à la place de » mais également à cette fausse conception de l'art qui nous rend aveugle quand nous le définissons exclusivement par le sentiment, en faisant abstraction de l'élément intelligence qui est non moins essentiel ici, puisqu'il s'agit d'une activité de l'esprit. L'erreur commence avec la confusion du spectacle et de l'œuvre.

Il est vrai que le spectacle théâtral influe sur la sensibilité mais ne fait pas différer le monde des sentiments. Il est vrai également qu'on

peut se sentir un instant saisi, dépassé. La violence, la souffrance, l'angoisse nous éloignent d'un certain état de conscience habituel, le choc moral ou physique nous ramène à des attitudes instinctives. Mais si le spectacle nous brûle, l'œuvre éclairera si elle est authentique.

Le premier besoin de l'auteur est de rester accroché à la réalité comme les yeux du navigateur fixent désespérément le phare dans la tempête. Il sait son impuissance et son inutilité s'il la fuit. Il sait qu'il ne peut échapper à son emprise. Alors pensant profondément à son désir de mesurer et de préciser son destin d'homme, il embrasse courageusement, scrute ces profondeurs du réel, ne fut-ce que dans une tranche de vie dont il fait sa nourriture et son horizon. Il a voulu dominer l'inconnu. L'illusion était très forte. Au lieu de cela, il s'aperçoit qu'il cède de lui-même à un mouvement régulier, une transfiguration dont il ignorait l'efficacité et qui donnent une valeur et un sens à la réalité. Chaque objet prend forme, se colore, s'anime. Les paroles se répercutent sur plusieurs plans, les visages, les corps ne sont qu'expressions. Oubliant les lois qui le rattachent à la terre, oubliant son tempérament, l'homme de théâtre veut dès lors courir vers de nouvelles expériences, essayant de s'affranchir de ses propres limites. Il accumule progressivement, savamment, des paroles, des gestes, des pensées, des actions, des événements, des questions, des réponses, des attitudes, il les dessine, les ordonne, les colore comme dans une vie mais une vie à sa mesure et non celle que le monde et une impossible puissance lui imposent. Cependant il sait que pour que cette transfiguration soit possible, il ne peut renoncer aux limites imposées à tout individu, à sa conscience. Lui qui voulait dominer son destin, ne peut aujourd'hui y renoncer, abdiquer, pour en inventer un autre. Il ne tient pas à disloquer sa personnalité mais à l'élargir en la mûrissant pour la « recréer » telle qu'il la veut. Il ne tient pas davantage au suicide de sa réalité personnelle, il tient surtout à se grandir, il refuse d'être zéro, il se hausse à la joie d'une émotion collective, d'un échange. C'est la mysticité de l'homme de théâtre et qui vaut autant que les autres dès qu'elle lui apporte la paix intérieure. Le dy-

namisme du théâtre, où « le verbe se fait chair », réussit à créer, au delà du domaine conscient, un univers éblouissant, attirant, qui l'anime et féconde ses plus lointains efforts. Le jeu, à la fois objectif et subjectif, réussit à donner vie et expression aux éléments les plus désincarnés. C'est l'instant où l'homme se cultive, où toute sa personnalité est raffinée. Certes il peut céder dangereusement aux délices et délires de son imagination. Mais à cet appel du théâtre il sait qu'il doit répondre avec la totalité de sa personnalité et non avec sa seule affectivité. S'il développe jusqu'à l'extrême des désirs et des sentiments, il lui est virtuellement possible de les dépouiller de leur nuisibilité. « Il ne s'agit pas de prêter au théâtre une vertu moralisante, mais de reconnaître son dynamisme qui transcende le mal et la souffrance comme le bien et le bonheur » (Jamati).

L'œuvre authentique, parce qu'elle ressemble à une étape de l'évolution humaine ou la provoque, repose donc sur une rupture avant de s'achever dans un véritable équilibre. Cette rupture, plus ou moins accentuée selon le vœu de l'auteur, se définit dans le théâtre contemporain comme dans le théâtre du moyen âge par une contradiction, un combat intérieur qui n'était avant les conceptions du moyen âge chrétien qu'un conflit avec la fatalité du destin. Cette rupture s'annonce dans les œuvres les plus marquantes par un choc moral, psychologique, intellectuel, capable d'engendrer la douleur la plus inhumaine qui, à son tour, et parce qu'elle nous arrache à nous-mêmes, au delà du réel, se dépossède de ses effets destructeurs. Elle meurtrit assez profondément pour que l'auteur, l'acteur et le spectateur se sentent engagés, mais pas suffisamment pour que le désespoir submerge la sensation de plénitude inhérente à l'épreuve subie. L'œuvre à travers des formes les plus inertes, a réussi son tour de force : faire prendre conscience de soi à travers le monde et du monde à travers soi. Tout est dépassé mais tout est contenu dans ce dépassement et le réel s'incruste comme une morsure au poison bienfaisant. Cette immunisation peut même devenir source de joie. Ainsi le troublant génie de Shakespeare sut engendrer, non pas la paix, mais

l'avertissement harcelant qu'au plus fort de l'angoisse, l'être avait droit à un apaisement. De son côté, l'hypertrophie du moi cornélien, avec son culte du héros, aurait pu ne jamais s'imposer au théâtre, l'individualisme était incompatible avec l'essence même du théâtre ; s'il n'a cessé de passer les feux de la rampe depuis trois siècles, c'est parce que cet individualisme ne prend un sens à ses yeux que lorsqu'il est en relation avec autrui, avec le monde, et lorsqu'il triomphe des obstacles que lui impose ce monde, alors qu'il pourrait faire naître le drame du seul désir d'une identité constante avec lui-même.

Quand Albert Camus écrit dans « Le mythe de Sisyphe » : « l'absurde c'est le péché sans Dieu », n'est-il pas raisonnable de croire que cet absurde est la première supposition d'un mystère, si bien que cette absurdité sans signification devient une signification parfaitement raisonnable. Un tragique de l'absurde n'est plus une impossibilité : il naît de la rencontre de l'absurde et de ce qui est au delà de l'absurde. Est-il alors permis d'affirmer que toute tragédie soit originellement et essentiellement religieuse ? On dit que le théâtre est « né pour la gloire des dieux » avant de « grandir pour la joie des hommes » mais pour retrouver la tragédie dans les plus lointaines civilisations, il est nécessaire que l'auteur et le spectateur sachent ce qu'est le tragique, et ce n'est pas l'histoire, « cette pièce aux cent actes divers » qui le leur apprendra. Par ailleurs, si l'origine religieuse de la tragédie est admise, est-elle le signe de son essence religieuse ? On a également dit que la science est fille de la religion. Ce qui est certain, c'est qu'elle n'est restée que scientifique en devenant profane. Sur ce point l'auteur et le spectateur devraient également savoir ce qu'est le religieux et ce n'est pas davantage l'histoire qui leur apportera la définition. Ils devront se replier sur cette transcendance dont parlait Jamati. Si elle définit le théâtre et la tragédie particulièrement, cette trancendance est-elle religieuse ?

On accepte plus ou moins facilement que le destin d'Oedipe, le spectre d'Hamlet, la folie d'Oreste, soient des transcendances ; accepte-t-on qu'ils soient également des phénomènes religieux ? La réponse est

d'autant plus redoutable qu'en certains milieux la jalousie d'Othello est réduite à un phénomène psycho-physiologique, la folie du roi Lear à un phénomène psycho-pathologique et l'amour de Phèdre à une obsession qui fond devant un traitement psychanalytique comme neige au soleil. Dans ces cas le drame devient fatalité. Il est juste que ces faits hors de la volonté soient partie inhérente de certaines existences et de certains drames, mais ils ne peuvent être considérés comme des déterminismes naturels. Ils font partie du jeu humain, de celui de l'auteur comme de celui de l'acteur, mais n'en constituent pas les seuls mouvements ; ils sont les handicaps, les responsables des crises, mais, au même titre que toute activité et toute expression humaine, ils se précisent selon un rythme surnaturel. L'être normal ou anormal répond à sa vocation par la totalité de son identité, par sa normalité ou son anormalité. Il arrive trop souvent que la fausse clarté de certaines hardiesses profanes nous fasse entrevoir une déficience psychique ou mentale comme une impossibilité d'être sur le chemin de la vérité et de la paix. Or, il est impossible au plus compétent des praticiens, comme au plus grand homme de théâtre, d'affirmer que les ténèbres qui entourent et angoissent momentanément un être, ne soient pas la justification de la lumière qui jaillira bientôt de son esprit et de son cœur. La pensée humaine, scientifique ou artistique, peut varier à l'infini nos idées sur la liberté ; l'essentiel est qu'elle mette toujours en présence le fait humain, ici théâtral, sa transcendance et sa liberté.

Dans une pièce de Gabriel Marcel, « La Grâce », un psychiatre a découvert que S. Paul avait eu une crise hépatique sur le chemin de Damas : « Tout s'explique », cria-t-il. « Pardon », riposte son interlocuteur », j'admets le fait mais l'explication de la conversion se trouve plus haut, si la crise hépatique n'est qu'un des moyens dont la sagesse éternelle s'est servie pour amener un événement essentiel à la vie spirituelle de l'univers. Telle est la dimension tragique qui superpose au déterminisme, une Providence, posant, du même coup, le grave problème de la liberté de Paul dans son adhésion à la grâce ».

Lorsqu'on parle du « comique », le mot « rire » se présente spontanément. Or, il y a autant d'équivoque entre ces deux appellations qu'entre « drame » et « dramatique ». Rire est d'abord l'aboutissement de diverses émotions, puis il désigne ce qui provoque une de ces émotions, si bien que sa véritable signification est confondue avec celle de « comique ».

On dit qu'un langage précis, un ton particulier évite la confusion entre « rire » et « comique ». Nous ajouterons qu'un esprit prévenu peut supprimer cette confusion même quand il s'agit d'une comédie et d'un drame. Le rire est une gratuité personnelle hors de l'action et du dénouement, mais si je me risque à appeler « mon frère » celui dont je ris, le comique cessera d'être pour moi comique et pourra même devenir dramatique. Ce frère a comme moi une histoire entremêlée de joies et de souffrances et l'individu qui prend rang parmi les « êtres historiques » cesse d'être comique. Ce n'est plus le moment de rire.

Une interrogation suspendue au-dessus de certaines pièces comme Tartuffe et le Misanthrope attend toujours sa réponse. Est-il exact que le jeu soit comique ? Ne serait-il pas plus conforme à la pensée de leur auteur s'il était dramatique ? Il est difficile d'apporter comme premier témoignage le succès que remporte la pièce qui est assez souvent le succès que remporte l'interprète. D'un côté, le public peut accorder ses faveurs à des pièces sur lesquelles personne n'avait misé, de l'autre, on ne sépare plus Louis Jouvet de « L'école des femmes » ni Raimu de la trilogie de Marcel Pagnol. César, c'est avant tout le grand Raimu.

La dissertation commence dès qu'on essaie d'interpréter la comédie que Molière a jouée. Une telle discussion nous ramène à la complexité du théâtre, c'est-à-dire à une définition et peut-être une erreur extérieures à l'œuvre même.

Tartuffe est un personnage de pure comédie quand il est « l'imposteur » et que son nom s'attache à tous les hypocrites de la terre ; il cesse de l'être quand sa méchanceté le caractérise, le personnifie et le situe dans une histoire qui ne sera celle d'aucun autre Tartuffe.

Quand Alceste est « le misanthrope », il est comique ; il cesse de faire rire, dès qu'il joue le seul rôle d'Alceste, c'est-à-dire celui d'un jeune homme amoureux, souffrant par son amour, jouant son bonheur dans « l'aventure de l'honnêteté ». Au deuxième acte, la comédie continue, Célimène est une parfaite coquette qui ajoute le mensonge comme un autre charme, pour faire rire la compagnie, Alceste est définitivement le « misanthrope » et les petits marquis ne sont que des petits marquis. Au quatrième acte, la comédie est consommée. « Ah ! ne plaisantez point, il n'est pas temps de rire ». Si Alceste vitupère toujours comme le misanthrope, il commence à jouer son drame personnel, et ses grands mots tombent sur une vraie douleur. « Le misanthrope aime la femme qui est l'image vivante de tout ce qui le rend misanthrope. Dans cet amour qui le nie, il se retrouve Alceste, comme on aime quand on aime vraiment, par delà toutes les raisons d'aimer et malgré les raisons de ne pas aimer. Son drame sera de leur être particulièrement sensible ; ce sera celui d'une passion trop lucide mais se justifiant par l'ambition qui est inscrite dans tout amour : vouloir le bien de ceux qu'on aime, c'est espérer que sous la douce influence de cette volonté même, ils deviendront meilleurs » (Henri Gouhier).

Tragique ou comique, le théâtre demeure toujours un jeu ; mais à travers lui, l'homme ne se souvient pas toujours qu'il est héritier d'un immémorial passé et qu'il y engage tout son être. Il emprunte à la réalité mais ne tient pas à la posséder totalement, parce qu'il espère fuir le quotidien et pouvoir le dominer. Nous ne pouvons croire à cette délivrance du quotidien que lorsque le talent de l'homme de théâtre a réussi à le dominer véritablement, c'est-à-dire lorsqu'il nous soustrait de la routine, de la banalité, de l'inutile avec lesquels nous sommes obligés de vivre trop souvent, pour nous faire rentrer en nous-mêmes, nous abandonner à une émotion lucide, tout en ne nous dégageant jamais de notre rôle, de notre devoir d'être intelligent. Si l'émotion n'est pas constamment accordée à l'intelligence, l'effet est nul, le but manqué, l'œuvre médiocre. Il n'est pas toujours aisé d'éviter la discordance ; un jeu dramatique peut facilement devenir burlesque.

Très exigeant dans ses tendances contraires, le théâtre repose néanmoins sur un équilibre qui ne se réalise qu'au prix d'un compromis entre toutes ces oppositions : l'excessive angoisse suppose une prochaine et bienfaisante détente, la paix est la conquête sur la souffrance, l'affabulation évidente de l'œuvre correspond à la subjectivité de nos espoirs et de nos rêves, la réalité est dépouillée et de sa forme et de son affectivité pour être réinventée, recréée au contact d'une vérité. L'homme de théâtre, même de théâtre « digestif » ainsi dénommé bien précisément par Gabriel Marcel, a conscience que son œuvre, expression bien vivante, obéit ainsi à une intention et à des notions de valeur, d'art et de beauté. « La vie a été créée sur terre pour aboutir à l'homme, et l'homme a été créé pour aller au delà de l'homme actuel, pour devenir pleinement fidèle à la force spirituelle qui le mène, pour être *l'homo spiritualis* » (Thérèse de Saint-Phalle).

Il est exact que le théâtre reflète une société, une civilisation, une classe sociale, mais il n'est nullement obligé de céder à leurs caprices, leur snobisme, leur immoralité. Il doit au contraire les éviter ou les amoindrir pour se livrer plus aisément au dialogue qu'il a commencé avec l'âme collective dont il a épousé les aspirations profondes.

Tragique ou comique, l'œuvre théâtrale emprunte les mêmes moyens, est renforcée par les mêmes oppositions brutales qui déclenchent l'émotion, les larmes ou le rire. Seul l'angle de vision est différent. Néanmoins la tragédie ou la comédie ne doivent pas irriter notre sens critique, même si pour un moment elles nous empêchent de critiquer. De plus la création artistique, quelle qu'elle soit, se conforme à tous les instincts humains, mais dans ce qu'ils ont de plus digne ; il faut nécessairement que le spectateur ressente comme l'auteur, dans une même communion qui ne participe pas seulement de l'enthousiasme du réconfort moral, mais également de l'impression de pénétrer tout l'être, moi inférieur et moi supérieur, à travers leur imbrication même, il faut nécessairement, disons-nous, que l'homme de théâtre, auteur ou spectateur, ou acteur, éprouve une joie semblable à celle qui suit toute véritable création.

Théâtre et vérité

Qu'il nous soit permis de situer ici deux manifestations théâtrales qui ont tenu récemment l'affiche dans deux salles montréalaises. Nous applaudissons sans réserve à l'initiative du théâtre du Nouveau Monde d'avoir monté « L'échange » de Paul Claudel, une des pièces de l'auteur qui colle le plus à la terre. Transportés dans un monde qui ne correspond pas au leur, l'acteur comme le spectateur ne le pressentiraient même pas. La connaissance commence toujours par une découverte, mais encore faut-il que les moyens d'exploration reposent sur des faits antérieurement acquis. Si le spectateur comme l'auteur, comme l'acteur, cherchent tant à fuir le « terrible quotidien » c'est parce que leurs connaissances les bornent à le « subir ». Au théâtre, l'œuvre authentique l'éclaire de son jour véritable. Elle veut qu'ils le comprennent avec leur intelligence et leur sensibilité. La foi, le désir, le sacrifice, l'émotion prennent un sens nouveau. Cependant cette foi, ce désir restent leur bien personnel. Je suis autre mais je reste moi-même. A cet instant de communion théâtrale, et plus précisément de communion dramatique, toute vulgarité s'efface d'elle-même.

Nous regrettons de ne pouvoir ponctuer aussi favorablement « Fridolinades 56 » de M. Gratien Gélinas. Nous avions aimé Ti-Coq. Nous avions compris sa peine, une peine d'homme. Elle était devenue nôtre, très sincèrement, et dans toutes les classes de la société. Si M. Gélinas nous avait fait suffisamment confiance en nous la livrant dans toute sa vérité, en revanche, tous ses amis lui avaient accordé la leur et attendaient beaucoup de l'homme de théâtre qu'il a su être et dont nous avons été fiers. Mais aujourd'hui, nous ne lui reconnaissons pas le droit d'exploiter et d'exhiber cette peine comme un infirmité. Plus elle ferait preuve de retenue, plus sa discrétion accuserait sa force intérieure. Les sensations et sentiments ne se précisent et ne se valorisent qu'à force d'être contenus. Si M. Gélinas avait voulu rester sensible à la grandeur de son problème d'homme et éviter la grivoiserie qu'il a confondue avec la gauloiserie, il aurait éprouvé le besoin, parce qu'il est intelligent, d'en mesurer l'intensité, et de la recouvrir d'un certain mystère.

Madame André La Rivière

Révolte et évasion

(Réflexions sur l'art)

L'homme, ce « Dieu tombé », se devait de garder une faculté qui le consolât un peu de la fragilité des choses de la terre. Son imagination, vestige fané de quelque attribut divin, lui procure de temps en temps des satisfactions dignes du passé. Grâce à elle, il peut souffler la vie à un autre monde, dont la subtilité défie les vicissitudes du réel. Toutefois, cet univers mystique, où le contingent se pare à loisir des oripeaux de l'absolu, ne tarde pas à devenir une source de conflits. Peu de rêves se laissent parfaire indéfiniment. Il arrive toujours un moment, où les essences, lassées de se faire belles, implorent l'existence. Or toute création véritable outrepasse, en se réalisant, certaines données de la raison ou certaines dispositions du milieu. En d'autres termes, elle ne va jamais sans déranger un état de choses dont les droits se discutent jusqu'au silence imposé par le plus fort. Une grande partie de notre énergie doit donc s'employer à adapter le monde que nous créons au cadre de celui que l'on nous crée, et une autre, non moins importante, à forger des compromis propres à nous alléger tour à tour les malaises de l'adaptation et les tracas de la révolte.

L'adaptation se solde en effet invariablement par une certaine quantité d'eau à mettre dans son vin. Elle est toujours, du moins à l'origine, une maladaptation, une frustration, le tronquage d'une individualité, un stress, « puisqu'il faut l'appeler par son nom » ! C'est parmi la tranquille et coutumière soumission aux sacro-saintes exigences de l'adaptation, que le scandale de l'Art éclate tout à coup, sous les traits d'une révolte couronnée d'une tentative, plus ou moins réussie, d'évasion. Ainsi surgissent les artistes, cette tribu hétéroclite de transfuges du conformisme, chez qui l'observation attentive et réfléchie de la vie ne fait qu'aiguiser la répugnance à s'adapter. La qualité de l'Art reflète toujours, par le fond, la qualité d'un stress. Les gens heureux n'ont jamais rien in-

venté. Pas même le bonheur ! Ne pas reproduire mais refaire, créer pour s'évader et s'évader pour recréer, voilà pour l'artiste, non pas, certes, le bonheur, mais la direction du bonheur.

A l'origine de l'initiative artistique, il y a le refus évident de s'adapter à un sort commun. Ce qu'on appelle « l'Art pour l'Art », doit être en réalité un malentendu ou une galéjade. Comme la génération spontanée. Personne ne se torture à chercher pour le plaisir de chercher. Pour se mettre en mal d'inventer il faut être mécontent d'une situation. Sans quoi, on n'éprouverait pas le besoin d'en sortir. L'Art apparaît comme une réaction de défense contre la menace d'une privation. La privation du premier de tous les biens : celui de rester soi. Le fait que cette privation ne soit pas toujours perçue comme telle, n'enlève évidemment rien à la validité de la proposition. La clinique nous montre couramment des dérangements physiologiques et psychologiques, clairement attribuables à des carences que le sujet n'a jamais songé à identifier.

L'Art est le refuge tout naturel d'une individualité qui se sent menacée dans son droit de subsister. Il est la réaffirmation, le prolongement même de cette individualité. L'œuvre d'art en effet ne se confronte avec rien ni personne, si ce n'est avec celui qui en est l'auteur. On peut produire des merveilles dans un style ou dans un autre, mais on ne crée que dans son style à soi. Parce qu'il n'y a pas plusieurs façons de créer. La création chez l'homme reste une mimique étriquée de celle de Dieu. On ne crée véritablement que dans la mesure où on fabrique à sa propre image et à sa propre ressemblance. C'est la perfection dans la réalisation de cette image et de cette ressemblance qui garantit que l'objet créé participe de la vie du créateur et de rien d'autre chose. Car il y a au monde un être dont il répugne à priori de penser qu'il pourrait exister : c'est celui qui serait semblable à nous-mêmes. Chacun sait par une intuition pure, néanmoins au-dessus de tout doute, que cet être est le comble de l'impossibilité. N'est-il pas troublant de constater que, dans l'infinie variété des types humains présents, passés et à venir, aucun ne puisse être la réplique du vôtre ou du mien ? Et ne serait-il pas absurde

que l'âme humaine, *née pour être éternellement unique dans sa perfectibilité*, fût vouée au même sort que l'âme des êtres inférieurs, manifestement faite pour continuer de tout temps à se ressembler ?

C'est par l'Art que l'homme prend conscience de sa perfectibilité. On ne satisfait pas une privation sans projeter d'améliorer le plaisir qui s'en suit. Mais les plaisirs connus s'usent vite, parce qu'on a tendance à prévenir les privations. Lorsque la privation n'est pas préalablement identifiée, le plaisir, qui en suit la satisfaction, présente la particularité d'être inattendu. Les plaisirs inattendus font s'envoler de leur chrysalide des essaims de désirs jusque-là inconnus. Ce sont les plaisirs inattendus qui ouvrent les horizons nouveaux, qui renouvellent la personnalité, qui assurent, en un mot, l'évolution. Ils se rangent parmi les principaux événements de la vie, et aussi, parmi les principales prérogatives de l'Art. Celui-ci s'avère comme le grand découvreur des trésors du subconscient, le grand pourvoyeur de plaisirs nouveaux. Parce qu'il nous montre en nous-mêmes des privations que nous ne soupçonnions pas.

Une des plus communes façons de bien montrer consiste à exagérer. Aussi l'Art exagère-t-il abondamment. Certains insinuent même qu'il consisterait à *savoir* exagérer. Ce qui serait évidemment trop commode. Ce n'est pas exagérer qu'on devrait dire, mais métamorphoser. « Métamorphoser le réel, suivant l'expression de Thierry Maulnier, pour le rendre plus puissamment significatif ». Voilà le talent. Car ceci n'est encore que du talent. Or tous les gens de talent sont loin d'être des artistes. Il leur manque une autre qualité rare et essentielle : la volonté. L'Art, c'est le talent au service d'une volonté qui ne cède devant rien. Les artistes ne sont pas, comme on se plaît à le répéter, des rêveurs professionnels. S'ils sont souvent occupés à remanier leurs rêves, c'est afin de n'en sacrifier tout juste que les éléments irréalisables. Et s'ils s'enferment parfois longuement dans leur « musée imaginaire », c'est qu'ils ne sont à peu près jamais satisfaits de la qualité de l'œuvre en chantier. Pour eux, terminer est toujours un drame, une déchéance et une trahison.

L'élan artistique naît de la découverte d'une idée qui ravit la volonté par la promesse d'un plaisir inconnu devant une perfection jamais atteinte. L'Art entend faire plus, plus vite, mieux et autrement. Son objectif est de dépasser les autres et de se dépasser soi-même en bousculant plus ou moins les procédés consacrés. L'artiste-né, même étourdi par le succès, n'est jamais satisfait. Il reste, en son for intérieur, un être déçu. Cézanne disait un raté. Il manque toujours à son œuvre le dernier trait tant convoité : celui appelé à créer, finalement, l'illusion de l'absolu, ou l'absolu de l'illusion. Car, en définitive, c'est seulement à travers la dernière perfection d'une laborieuse et lointaine fiction, qu'on peut espérer entrevoir les premiers mirages de l'absolu ou ce qu'on a joliment appelé « le moment fugitif de la beauté »[1]. Tous les arts, de la mathématique à la géométrie, et de la prière à la poésie, soupirent bien entendu, après l'absolu. Mais que serait-il, en fin de compte, cet absolu ? Sinon une Perfection infinie, ou, autrement dit, *telle que l'homme ne peut que s'appliquer sans cesse à la réimaginer et à la serrer de plus près* ? Contrairement à la Science, qui se complaît dans la connaissance, l'Art ne s'arrête que dans l'extase, devant l'au delà du connu.

L'entreprise artistique demeure, à tous les moments, clairement consciente de sa hardiesse et de sa témérité. Aussi est-elle résignée à passer pour entachée d'imposture jusqu'à la preuve formelle de son authenticité. Elle se déroule donc dans une angoisse qu'arrivent seules à dissiper, par intervalles, une foi et une volonté inébranlables dans la réussite finale. L'Art, où qu'on le trouve, est une marche brusquée vers la Perfection. Un être conscient ne se tourne pas vers la Perfection sans trembler. Sans la crise d'humilité qui la précède, qui en scelle la noblesse et la sincérité, l'œuvre d'art ne saurait plus être que le geste accidentel d'une sorte d'anormal, apparenté au génie ou à la folie. Le monde, qui se passerait aussi opportunément du génie que de la folie, ne saurait survivre sans l'Art, qui est la perpétuation de l'humanisme même. Quant à l'artiste présomptueux qui parviendrait à se libérer du trac purificateur, il marquerait là, par le fait même, que sa carrière est révolue.

1. Pierre Dupuis, *Histoire des Grecs.*

L'œuvre d'art apparaît comme la plus délicate et la plus laborieuse production de l'activité humaine. L'inspiration, la spontanéité, le talent, l'improvisation et le génie sont le plus souvent autant d'exagérations, issues de la naïveté du public ou de la claivoyance d'un critique enclin à miser dans la course au triomphe. L'Art ne répudie pas impunément l'analyse, avant de s'être longuement et désespérément colleté avec elle. Ce n'est qu'après un long travail de méditation secrète, jonché d'hésitations, d'embûches et d'échecs, que l'artiste finit par trouver véritablement sa voie et par atteindre à des résultats qui le tiendront, toute sa vie, à la réalisation et à la perfection de son rêve.

L'homme qui s'en va ainsi dans l'existence, uniquement préoccupé de son idéal, passe souvent pour un égoïste et un tyran. Egoïste en ce sens qu'il devient indifférent à ce qui n'a pas le don de le toucher dans sa personne ou sa production, et tyran, du fait que ceux qui s'aventurent à le contrarier dans son évolution sont rarement épargnés. Mais comment cet homme pourrait-il ne pas se confondre lui-même avec son œuvre, et ne pas confondre dans l'importun tout ce qui le distrait de sa tâche ? N'est-ce pas cette puissance de concentration et ce maintien rigoureux de l'attention qui assurent précisément le prix et la qualité du travail ? D'ailleurs, ce personnage, souvent odieux à un entourage peu compréhensif, n'a pas que les défauts, mais aussi les qualités inhérentes à son état d'âme. Il sera prêt à l'occasion à se plier à toutes les concessions et à encaisser toutes les humiliations qu'on voudra, à la condition de parvenir à les rattacher, un tant soit peu, à ce qui fait actuellement le but de sa vie.

Les artistes sont rarement intelligents au sens commun du mot. On dirait des êtres tout en volonté. Et cette volonté, pour comble d'ironie, paraît centrée exclusivement sur le thème de leurs rêves. L'ineffable Mozart occupait ses derniers loisirs à signer son nom en l'ortographiant à l'envers, ou à composer des lettres dont les mots se succédaient en plusieurs langues. Le grand Napoléon, qui excellait à tâter le pouls de l'Europe, ne savait rien deviner à l'échelle du cœur de Joséphine. L'in-

venteur du Code Civil était en outre incapable d'écrire correctement. Et Baudelaire, auteur d'une remarquable critique sur « l'Essence du rire », l'aristocrate et éclectique Baudelaire, ne pouvait se passer de la compagnie d'une fille, dont la personne aurait soulevé la risée du premier venu. Les grandes misères des grands hommes ont été suffisamment étalées pour qu'il soit superflu d'insister. Les artistes vivent dans un monde à part, un monde où les êtres et les choses acquièrent une valeur et une portée qui n'ont souvent rien de commun avec la réalité. C'est pourquoi nous sommes rarement en mesure de les apprécier sur le plan social. Ils sont, pour beaucoup, inaccessibles dans leur personnalité et ne se laissent juger que par la qualité de leurs œuvres.

L'Art rend forcément les hommes meilleurs ou pires. Il ignore la statique. Il est l'évasion de la formule créée en s'évadant d'une précédente formule. L'Art demeure, mais les styles et les chefs-d'œuvre doivent passer. Souvent, à peine un peu moins rapidement que les artistes. Cent ans consacrent la gloire ; mille ans, l'immortalité. Mais que sont mille ans devant la durée du monde ? L'Art est l'Evolution même, et celle-ci procure forcément un accroissement du nombre et de la richesse des moyens. Donc l'Art rend plus libre dans la poursuite de ce qui peut échoir de mieux et de pire. Il engendre la double hiérarchie du Bien et du Mal. Il est en même temps source de Vie et de Mort. Il traduit l'apogée de la liberté : l'héritage le plus troublant qui nous ait été légué. Ses limites s'étendent à tous les possibles que la philosophie peut rêver. Son domaine va des visions de l'Archange à celles de Satan. Poussé dans ses derniers retranchements, l'Art apparaît comme le Moyen, également propre à finir dans l'apothéose, en glorifiant la Fin, ou dans le blasphème, en se substituant à Elle. Il évoque le jardin de la Genèse, avec cet arbre, dont le fruit devait rendre semblable à Dieu.

L'Art est la Tentation qui oriente les mœurs et les destinées. L'artiste vrai, sciemment ou inconsciemment, qu'il le veuille ou non, se pose en apôtre souverainement convaincant. Deux raisons patentes lui assurent ce privilège. La première est qu'il prêche authentiquement par

l'exemple, et la seconde, qu'il touche le prochain dans la plus constante et la plus contagieuse des préoccupations humaines : celle d'une condition meilleure. Il s'infiltre d'autant plus subrepticement dans l'âme des foules, qu'il jongle avec une hypothèse plus hardie. Nous faisons mine et profession de chercher la paix, mais notre suprême jouissance est d'être inquiétés, pour nous lancer ensuite, plus fébrilement, à la poursuite d'une paix plus lointaine. Nous éprouvons, en outre, une satisfaction monstrueuse à voir les autres succomber aux tentations que nous redoutons. Nous sommes lâches et hypocrites par nature. Et tout, hormis l'Art, contribue à nous rendre plus hypocrites et plus lâches.

La volonté de l'artiste qui se débarrasse des accessoires, des contingences et des impossibles, apparaît d'une impudeur et d'une nudité blessantes. L'Art surgira toujours d'abord comme une imposture, et l'artiste de tous les temps aura le choix de « vivre dangereusement » ou d'abdiquer. L'Art est l'entreprise des entreprises humaines. Il est voué à l'édification ou à la mystification de la masse. Il est la volonté qui s'élève au-dessus des volontés, en s'arrogeant des prérogatives qui dépassent l'humain. C'est lui, et lui seul, qui fait marcher le monde. Il est l'expression ou la parodie du divin. Il est le mensonge et l'abîme, ou la vérité et le salut. Il est l'autorité, la seule qu'on ne doive qu'à soi. Il est le Verbe surgi de l'Etre, travesti en Christ, ou en Antéchrist.

L'Art rend les hommes ni plus heureux ni plus malheureux. Il traîne à chaque échelon, son cortège de joies et de misères de plus en plus raffinées dans leur essence, mais toujours à peu près identiques dans leur teneur. Chacun va vers un destin marqué à cette essence qu'il a choisie et voulue. Nous avons le choix du billet, nous avons même celui de la loterie, mais nous n'avons pas le choix d'évoluer sans billet. Liberté de choisir l'esclavage qu'on a l'art de découvrir ! Tyrannie des tyrannies, qui fait suite à la magie de la dernière révolte par la magie d'une autre tentation !

L'artiste a choisi de demeurer soi jusqu'au bout. On n'est pas soi sans risquer le scandale. Chaque conscience est un scandale. Or il est

écrit : « Malheur à l'homme par qui le scandale vient ». Aussi beaucoup restent tièdes par peur de la malédiction. Mais il est aussi écrit que les tièdes seront vomis. Le commun, dans sa sottise et son étroitesse, ne saisit pas que le vrai scandale est plus souvent dans le cœur de ceux qui jugent que dans le geste de ceux qui pèchent. L'opprobre, la passion, le doute, l'engagement total inéluctable, qui attendent l'artiste, sont les conditions nécessaires de la résurrection. Il est curieux de constater combien le mysticisme artistique s'apparente au mystère religieux. L'Art est peut-être la forme la plus pure du baptême de désir. Il est, en tout cas, la plus divine des ambitions humaines depuis le paradis perdu.

Le problème des origines de l'Art se confond avec celui des Transcendantaux. Chacun s'applique à le résoudre à sa façon. Quelques-uns tentent d'y mettre fin par un acte de foi, beaucoup essaient de s'en tirer en n'y pensant pas trop, et d'autres, moins nombreux, se cabrent devant le mystère. Mais la foi peut bien n'être que paresse ou lâcheté ; l'indifférence, sottise ou dépit, et la révolte, orgueil ou présomption. Dans quelle direction se trouvent le Vrai, le Beau et le Bon ? Où est le clan des Sages ?

Au train et à la façon dont va la vie de tous les jours, il nous arrive à tous de tâter de la révolte, mais il est rare que nous poussions l'initiative jusqu'à l'évasion. Nous préférons en général la pitance d'un conformisme reposant aux aléas d'une tentative sujette aux humiliations d'un retour. Sagesse, que de lâchetés on commet en ton nom ! Peut-être aussi, redouterions-nous de nous retrouver seuls, au terme de la réussite ? Combien sont dignes de la Solitude ? Nous avons ni le dessein, ni la force d'être nous-mêmes par nous-mêmes. Il faut, pour nous mouvoir, d'immenses et énormes leviers qui ne servent, au surplus, qu'à nous hisser au sein d'illusions tranquilles et béates. Nous avons le ridicule pour nous laisser penser que nous avons de l'esprit, l'obéissance pour nous persuader que nous sommes en sécurité, la compassion pour nous faire croire que nous avons la charité, la considération pour nous convaincre que nous sommes honnêtes, les honneurs pour nous prouver que

nous sommes forts, et autres facéties de même et de moindre acabit. Nous sommes de bons bourgeois, plus soucieux d'échapper à l'enfer que d'imaginer le ciel.

Peut-être direz-vous qu'il est souhaitable pour le monde que les choses soient comme elles sont ? On ne voit pas en effet, comment pourrait survivre une société, où l'art s'insinuerait dans la masse et se développerait à un rythme croissant. On ne tarderait pas à assister à un raffinement des méthodes d'anéantissement réciproque, qui laisserait loin derrière lui la cruauté des époques soi-disant barbares. La civilisation, qui crée le progrès, renferme aussi, en puissance, le germe de la ruine.

Si l'Art ne mène pas à l'anarchie, à la décadence et à la destruction, nous le devons à des artistes de la Charité, qui viennent périodiquement à la rescousse de la condition humaine. Par un prodige humainement inexplicable et incompréhensible, on rencontre des êtres pour qui l'idéal de rester soi trouve son épanouissement dans l'Art de « se faire tout à tous ». Ceux-là sauvent le monde. Car ce reste encore l'égoïsme féroce et sordide qui guette les surhommes, à la limite de leur domaine et au terme de leur destinée. Sans la Charité, toute échappée humaine vers la Transcendance, même par la voie ardue de la Perfection, ne peut conduire qu'à une impasse.

Dr Germain PINSONNEAULT,
Hôtel-Dieu de Montréal

Orientations nouvelles du cinéma italien

Les autres sont importants, c'est la chose la plus importante... Les hommes qui vivent autour de nous, que font-ils, comment vivent-ils, vont-ils bien, souffrent-ils, et pourquoi ont-ils mal, pourquoi souffrent-ils ?...

ZAVATTINI

Il est quelquefois difficile de parler cinéma. Que l'on veuille écrire sur un poème, on le relit et, texte en mains, on s'exécute. Les images cinématographiques s'envolent à mesure qu'on les voit. Le pied hors de la salle, titubant, ivre de sensations, mais heureux d'être fouetté par l'air frais, on peut, durant quelque temps, demeurer dans un état voisin de l'aliénation poétique. Morose en entrant, en sortant on voudrait serrer la main d'un clochard. Durant deux, trois jours, l'état second persiste. Sur l'écran de l'esprit, des images se succèdent : seule finalement une impression reste. Devant l'amas des images, l'expression avoue son impuissance.

Peu d'art suggère davantage que le huitième. La musique, l'image qui bouge, le langage humain, tout agit sur le spectateur. La noirceur, presque totale, et qui isole, nous confond avec les héros et nous jette dans leur univers. Cinq cents spectateurs décuplent notre intérêt. De sensibles progrès, hier la couleur, aujourd'hui, le relief, devaient produire la forme d'art la plus excellente : ils ont produit, dans bien des cas, la plus vulgaire. Si tout art est évasion, le cinéma, c'est l'opium à portée de la main. Dans la salle obscure, la midinette devient Greta Garbo, le mécano, Georges Marchal. Grâce au cinéma, l'homme de la rue, enfourchant une cavale du Far-West, vivra supérieurement deux heures et demie la semaine, mais mettra moins de talent à vivre quotidiennement. Point de spectatrice plus entêtée que Madame Bovary.

Du moins, certains films encore récents, ne se soucient point de plaire à la famille spirituelle de la paysanne normande. Qu'il soit parlé d'eux, avant que leurs images ne s'effacent complètement de notre esprit.

En l'année 1955, certains ont voulu entonner un chant funèbre en mémoire du cinéma italien. Cette école, selon eux, honneur de la nou-

velle Italie, se mourait. Sa vie naguère fut pourtant belle. Tandis qu'en cette après-guerre le cinéma anglais, après quelques grandes œuvres, entachées toutefois de littérature, ne produisait plus que de petites comédies en série d'un humour singulièrement usé, tandis que le cinéma français, tantôt mettait en image le Code Civil, tantôt manifestait sa vitalité par les épopées libertines de M. Christian-Jaque, et par celles de Sacha Guitry qui fait travailler l'histoire de France à sa gloire, le cinéma italien produisait chef-d'œuvre sur chef-d'œuvre. Mais le déclin viendrait. Autre est la vérité.

Le cinéma certes a connu en Italie une vogue telle que la production de ce pays a pu dépasser celle de la France. Cette production compte quelques chefs-d'œuvre, beaucoup de navets. Le spectateur italien, comme ses frères américain ou canadien, achète hebdomadairement le plaisir de voir, et non pas autre chose, des chanteurs à la guitare et des femmes qui ont atteint rarement la maturité artistique, toujours la maturité physique. Il veut le mélodrame où l'orpheline, malgré quelques entorses, triomphe du vice, le spectacle où des flèches couvrent saint Sébastien, où les lions dans les arènes déchiquètent la chrétienté. Quand on n'a pas sa ration quotidienne de *risotto*, *Le calvaire d'une mère* ou *Théodora* ressemblent au paradis. Le cinéma italien ne se réduit pas à de Sica et à Rossellini. Une élite, singulièrement restreinte, goûte leurs films. Les critiques des grands quotidiens savent applaudir avec enthousiasme. Mais le peuple n'entend rien à des films comme *Le voleur de bicyclette* ou *Stromboli* (si mal jugé au Canada). Sica, pour tourner un film comme *Miracle à Milan*, doit exhiber sa tête sympathique dans dix films de qualité diverse : soit l'exécrable *Amants de la ville Borghèse*, soit des *Bonjour Eléphant* et des *Dommage que tu sois une canaille* où une gentillesse italienne ne réussit pas à nous faire oublier rien de la facilité et du bavardage... Ajoutons qu'une haute bourgeoisie figée dans ses privilèges, ou des hommes politiques au cœur très à droite, supportent mal une peinture attendrie, voire tout simplement fidèle de la lie du peuple. Les difficultés s'accroissent à un tel point que Sica, pour tourner *Staziore*

Termini, a dû recourir à des capitaux américains : le résultat a laissé quelques critiques songeurs. A l'étranger même, certaines œuvres néo-réalistes tardent à plaire, malgré leur qualité. Un film comme *Riz amer* passe constamment sur nos écrans, faveur qu'il doit, non point à la peinture si âpre de la vie des mondaines, mais au mélodrame d'une noirceur vraiment détestable. On ne peut parler de crise du cinéma italien que dans la mesure où les de Santis, les Zampa, les Blasetti, les Lattudua ne sombrent pas dans la facilité, dans la mesure où de Sica et Rossellini savent se renouveler.

Il reste que le néo-réalisme a évolué depuis 1942, depuis l'étonnant *Quatre pas dans les nuages* de Blasetti. Et le mouvement a toujours connu diverses tendances, comme l'affirmait Henri Agel dans une chronique des *Etudes*. Ainsi Zavattini, le scénariste d'innombrables films néo-réalistes, voudrait des œuvres qui s'intègrent davantage dans le quotidien, qui s'en tiennent à la tranche de vie, et qui peignent de préférence les parias de la société. Conformément à son idéal, il faudrait que le temps de la représentation coïncidât avec celui de l'action même. Une action touffue, qui s'étend sur plusieurs semaines, n'est pas dans son essence néo-réaliste. Une œuvre où l'on sent en quelque sorte le poids du temps, où le temps de l'action serait plus court que celui de la représentation, ne paraît pas davantage néo-réaliste. A cette seconde catégorie appartiendrait le film *Les orgueilleux* d'Yves Allegret, du moins certaines de ses scènes : celle où Michèle Morgan s'agite entre les quatre murs d'une chambre d'hôtel, celle où elle rédige un télégramme. Un tel expressionnisme répugne au néo-réaliste.

Le néo-réalisme, en réaction contre l'esthétique du téléphone blanc, selon l'amusante expression d'Agel, peint de préférence les classes populaires. Certains, et c'est l'aile gauche du néo-réalisme, regardent vers Moscou et voudraient qu'essentiellement le cinéma critiquât l'inégalité sociale et revendiquât. Ces principes donneraient des films semblables au *Point du jour*, l'œuvre sincère, mais non exempte de poncifs, du français Louis Daquin, dont personne n'ignore l'obédience communiste.

Une autre catégorie, où l'on trouve Rossellini, cherche à élargir les horizons, tout en gardant l'essentiel du néo-réalisme : goût du vécu et de la réalité contemporaine, sympathie pour le peuple. Ainsi le social ne l'emporterait point sur le spirituel ou tout simplement sur le psychologique.

Mais qu'importent les disputes d'école. Un fait demeure. L'année 1955 a vu naître trois films d'une qualité rare, dont deux explorent des terres inconnues : *L'or de Naples* de Vittorio de Sica, *La strada* de Federico Fellini, *Voyage en Italie* de Rossellini. En outre, aux maîtres du cinéma italien vient s'ajouter un jeune réalisateur, Federico Fellini.

L'or de Naples n'a malheureusement pas obtenu au festival de Cannes le succès qu'il méritait. Certains ont cru que le caractère folklorique de ces sketchs ne permettait pas à ceux-ci d'atteindre l'universel. Cette critique paraît peu fondée, car des quatre historiettes, deux peignent le peuple. Et on retrouve tout l'homme, malgré la faconde napolitaine...

Moins austère qu'*Umberto D*, *L'or de Naples* éclate en trouvailles et en rencontres heureuses. On croit d'abord que de Sica s'évade du néo-réalisme par un certain goût de l'insolite. Dans notre terne quotidien, nous ne connaissons guère les mésaventures de chacun de ses personnages. Le court métrage a ses lois et son optique. Le conte admet l'insolite plus facilement, car sa brièveté l'oblige à peindre le réel d'une manière frappante et paradoxale. Pourtant même si la matière de ces contes eût été infertile, de Sica n'eût pas moins écrit des chefs-d'œuvre.

Un des quatre sketchs nous présente un gentilhomme ruiné par la passion des cartes, qui, jouant avec un gamin de sept ou huit ans, risque tout : propriétés, mobilier, veston, montre. Il perd tout. Bien que ce conte ait rallié beaucoup de suffrages, il ressemble un peu trop à un morceau de bravoure. Sica, qui ne joue jamais dans ses propres films, incarne ici le personnage du gentilhomme. Toutefois on retrouve dans ce sketch un thème qui lui est familier : l'enfant qui entre dans le monde des adultes, avec ses jouets abandonne ses illusions. Il ne rit plus, car dans

un monde sans transparence où règne la feinte, il découvre l'avidité, l'hypocrisie, l'égoïsme. Ces enfants qui nous regardent et que nous décevons sans cesse, ils nous avaient jugés dans *Miracle à Milan, Sciuscia, Le voleur de bicyclette.*

Un deuxième sketch qui s'inspire de Tolstoï, fustige une certaine bourgeoisie. La donnée est bizarre, car on ne voit pas très bien Tolstoï à Naples... Un bourgeois fort riche, par ses nombreuses infidélités, a fait mourir sa femme de chagrin. Pour se punir, il décide d'épouser une prostituée. Elle arrive, vêtue d'un petit tailleur noir très correct. Comme une certaine bourgeoisie ne veut point que la prostitution émeuve la charité, cette jeune fille est par définition une fille abjecte et non point une enfant jadis pure, que la société a jeté sur les trottoirs. Elle se marie, et après la noce, le mari lui confie tout. Elle qui voulait, au sein d'une vie honnête, oublier son passé, sort en pleurant, mais elle reviendra frapper à la porte de la sinistre maison bourgeoise.

La manière vaut encore mieux que la matière. A ce réalisateur soucieux du détail, rien n'échappe : point de brio, ni de « performances », comme chez certains réalisateurs français. Grâce aux « plongées », les voitures noires américaines sont des corbillards : ces voitures, ne les avions-nous pas déjà aperçues dans *Sciuscia*, dans *Le voleur de bicyclette.* Et avec quelle ironie cruelle, la caméra s'attarde sur la riche mère bourgeoise, idole couverte de bijoux. Une scène, entre autres, demeure inoubliable. Sortie de la maison, la jeune fille s'appuie à un lampadaire. Sur le visage, on voit tout : contorsion, désespoir, rictus amer, insolence naturelle à cette pose quotidienne. Silvana Mangano s'est révélé ici grande comédienne : et son pur profil classique se détache merveilleusement dans la pénombre.

Les deux autres sketchs sont plus roses. Vendre la *pizza* à crédit présente bien certains inconvénients, nous dit de Sica. Voilà l'œuvre d'un homme qui connaît Naples par cœur et qui l'a vécue intensément. Sophia Loren, entre les mains de Sica, devient une actrice très convenable. Mais au cas où son talent (limité !) de comédienne laisserait

froid, on a pris soin de mettre en valeur, avec un peu trop de complaisance, son physique junonien.

Enfin un dernier sketch nous permet d'apprécier les talents de Toto, acteur napolitain, connu uniquement en Italie. Or Toto est un merveilleux artiste, qui joue, chose étonnante, le plus sobrement du monde. Mais cette œuvre a un tel attique (le sang grec coule généreusement dans les veines napolitaines). Un parasite digne d'Aristophane empoisonne la vie d'un pauvre homme qui se résout enfin à le mettre à la porte. Le père, la mère, les enfants, surtout les enfants fêtent à la maison cet heureux événement. Le parasite revient, et la famille, terrifiée recule jusqu'au fond de la salle. Dans cet admirable jeu de scène, la sensibilité si fine de Sica se trahit encore une fois. Chagrinés, les enfants regardent le trouble-fête, qui, devant tant de candeur, décide de partir.

Un film aussi chargé de substance humaine fait oublier tant de faux chefs-d'œuvre tapageurs. Je songe par exemple à *Picnic.* On ne sait ce qu'il faut le plus critiquer : la rhétorique vulgaire, une transposition esthétique qui conserve toute la fadeur d'une réalité banale et vide, le faste inutile de la mise en scène, qui donne l'impression du gaspillage.

Quelles nouvelles orientations prend l'œuvre de Sica ? La nature un peu particulière de *L'or de Naples* ne permet point de répondre. Dans ce film, l'insolite s'est logé, mais l'auteur reste fidèle à une sobriété requise depuis longtemps. En revanche les œuvres récentes de Fellini et de Rossellini dépassent le néo-réalisme. La réalité palpable devient l'envers d'un monde invisible. Qu'il soit d'abord parlé de Fellini, un nouveau venu.

Non pas tout à fait pour les connaisseurs. Il avait déjà écrit pour Rossellini le scénario des *Onze fioretti de saint François*, chef-d'œuvre qui passa inaperçu. Et il a signé une œuvre mal comprise, *I vitelloni,* qui obtint un succès tardif, un succès de snobisme. Un critique aussi avisé que Jean de Baroncelli n'a-t-il pas crié à l'ennui et à la platitude ?

Dans une petite ville d'Italie que vient baigner la mer, une poignée de jeunes gens ne fait rien, hors de s'amuser et de mettre à mal jeunes

filles et femmes du monde. Sur ce thème, André Cayatte a composé un drame sermonneur et ennuyeux, *Avant le déluge*, qui, dans dix ans, paraîtra aussi désuet qu'un roman de Bourget. Mais Fellini, qui est artiste, ne moralise jamais : il crée.

Le film s'ouvre sur un concours de beauté et nous présente un merveilleux mouvement de foule. Quel peuple est plus naturellement unanimiste que l'italien, ce peuple dont les douaniers vous attendent avec un sourire et vous souhaitent bon voyage. La reine tombe sans connaissance. Tout s'explique. Le séducteur qui veut fuir devra épouser sa victime. Ce mari singulièrement frivole trouve pourtant une situation chez un antiquaire. Un peu trop entreprenant auprès de la femme du patron, il est mis à la porte. Il se venge en volant une énorme statue qu'il ne parvient pas à liquider. Dans une salle de cinéma, il aperçoit à sa gauche une capiteuse femme du monde qui défendra sa vertu avec coquetterie. Le vitellone ne s'en tient pas là : il découche dans les bras d'une étoile défraîchie de music-hall. Basta ! dit le père, qui lui tire les oreilles, et c'est en sautillant que ce mari joyeux vient mettre la main dans la main de sa femme.

Il y a aussi le frère de la jeune femme : Moraldo, dont la réserve contraste avec l'agitation de son beau-frère. Son âme ingénue se plaît à causer avec un ragazzo. Mais il quittera finalement la petite ville. Un troisième vitellone, et cet épisode est poignant, voit sa sœur fuir avec un homme marié. En dernier lieu, nous trouvons un auteur dramatique qui essaie de se lancer.

L'œuvre ne semble pas construite : voilà ce qui a dérouté plus d'un spectateur. Fellini, encore plus que Sica et que Rossellini, abandonne la marche habituelle de la narration. On ne découvre point ici une intrigue au rythme régulier, aux épisodes harmonieusement enchaînés : l'intrigue par exemple de *From Here to Eternity*, film non sans qualité, mais d'une facture démodée. Dans l'art beaucoup plus savant d'*I vitelloni*, on retrouve tout l'imprévu de la vie. D'ailleurs chaque épisode, pris en lui-même, est un chef-d'œuvre de goût. Qui oubliera le beau mouve-

ment de foule au début ? Il y a les nouveaux mariés qui rapportant un tourne-disque de leur voyage de noces à Rome, spontanément se mettent à danser dans la rue. Il y a l'épisode sur le bord de la mer où les vitelloni, qui essaient de se défaire de leur statue volée, s'entretiennent avec un clochard. Il y a la causerie, le soir, d'une fenêtre à l'autre, entre l'auteur dramatique et une petite servante. Il y a aussi la scène où l'auteur dramatique, dans la tempête, dans la clameur des vagues, dans un tourbillon de feuilles, s'enthousiasme auprès d'un vieux cabot. Il y a la scène du bal masqué, où l'on voit voler partout des têtes enfarinées. Il y a les adieux de Moraldo à son jeune ami. Il y a la scène si belle où l'épouse d'un mari trop infidèle, dans les larmes, lui demande, de l'aider, elle si seule, à affronter la vie.

Un lien secret unit tous ces épisodes. Qui donc a écrit un poème plus vrai de la jeunesse qui tâtonne au seuil de la vie et qui pourtant cueille voluptueusement l'heure qui passe ? Mais qui donc en outre a mieux chanté la vitalité de ce peuple qui met son génie à vivre, intensément toujours, jamais médiocrement, alors que d'autres mettent leur idéal à accumuler des millions, et à se momifier dans leur confort ? L'épithète « maudit » convient mal à ce film, quoi qu'en disent certains critiques français qui veulent en toute œuvre retrouver Rimbaud, Kafka et Jean Vigo. Le naturel éclate partout dans ce film. Sans doute ces jeunes gens paresseux qui pataugent dans l'inconduite, qui accumulent bévue sur bévue, ne méritent guère notre admiration. Mais ils sont gratuits, ils sont parfois généreux, ils ignorent tous les complexes du monde de Freud. C'est du Stendhal, si l'on veut, mais avec infiniment plus de bonhomie. Une scène demeure inoubliable. Un des vitelloni, debout dans sa voiture découverte, se moque de journaliers en criant : « Lavoranti del popolo ! » ou quelque chose de semblable. Mille indiscrétions suppriment l'anonymat et toute maison, par ses fenêtres et ses portes, s'ouvre au monde extérieur. Quel meilleur commentaire au texte de Zavattini : « Il y a les autres... les autres... Les autres sont importants, c'est la chose la plus importante... »

Aussi bien cette œuvre aux péripéties peu reluisantes peut-elle servir de préambule à un film écrit sous l'inspiration du petit frère du soleil, des colombes et des loups : *La strada.* Mais que l'œuvre classique d'une maturité naissante ne fasse pas oublier le poème de la jeunesse...

La strada est une œuvre bouleversante, qui marque à ce point qu'on peut dès maintenant la considérer un classique. Un homme comme Jean Renoir, nous le tenons de source sûre, a avoué son admiration pour un film d'une qualité aussi rare.

L'intrigue nous situe dans le monde des forains. Les tréteaux et les trapèzes se peignent trop bien : les œuvres qu'on en tire sont du théâtre au second degré et tombent dans la littérature. Mais ce film nous met à cent lieues des *Enfants du paradis.* L'ambiance reste délibérément néo-réaliste et l'œuvre évite tout expressionnisme, du moins au sens où l'on prend communément ce mot.

Un briseur de chaînes, Zampano, parcourt l'Italie en compagnie d'une jeune fille au visage sans âge, qu'il a en somme achetée pour dix mille lires. Il lui a appris à la pointe du fouet à réciter un boniment. L'un et l'autre roulent dans une Vespa qui s'est improvisée camionnette... Zampano est une brute. Aussitôt qu'il a amassé quelques sous, il s'enivre et court le jupon. Un jour Gelsomina, c'est son nom, songe à fuir, mais elle rencontre un funambule, « Il Matto ». Il lui plaît. Elle lui plaît. « Il Matto » se moque de la balourdise de Zampano : une dispute s'ensuit et Zampano est mis au violon. Une nuit, une vraie nuit de Shakespeare, au milieu d'un long entretien entre « Il Matto » et Gelsomina, celle-ci se plaint du vide de son esprit et de son inutilité. « Il Matto » prend un caillou au hasard, qui se met à briller sous un rayon de lune, et dit à Gelsomina que tout sert à quelque chose : même un caillou, autrement tout serait inutile. Son devoir, sa raison d'être veulent qu'elle vive auprès de Zampano. Elle l'attend à la sortie de prison. Un soir ils dorment dans la grange d'un couvent. Gelsomina est tentée de quitter Zampano et de devenir « la sposa di Dio ». Mais auprès de Zampano qui est seul au monde, elle restera. Sur la grande route, Zampano aperçoit « Il

Matto » dont la voiture est en panne. Ils se battent et le funambule est assassiné. La petite lueur d'intelligence de Gelsomina s'éteint graduellement, mais au briseur de chaînes elle reste enchaînée. Une nuit, Zampano se voit obligé de se séparer d'elle. Sur le bord de la route, il l'abandonne, endormie dans ses couvertures, sa trompette à ses côtés. Plus tard, repassant par des lieux voisins, il apprend la mort de Gelsomina, le seul être qui lui fût dévoué. On le sort enivré d'un estaminet. Il se traîne vers la mer, tombe sur le sable. La tête renversée, il considère les constellations. Par le cosmique, le spirituel entre en lui, et sous la pâle et douce lueur des étoiles, il pleure le seul être qui l'ait aimé.

Entre cette intrigue, de prime abord très littéraire et le néo-réalisme, on voudrait trouver une relation. Mais *La strada* est précisément une œuvre néo-réaliste. Comparons les paroles de Zampano qui donnent la clé du film : « Tout sert à quelque chose, même un caillou, autrement tout serait inutile ». Comparons ces paroles à celles de Zavattini, le plus grand théoricien du néo-réalisme :

> Tout ce qui arrive autour de nous, souvent même la chose la plus banale que l'on voit dans la rue, à côté des événements les plus graves, qu'ils soient proches ou lointains, a une signification, un sens humain et social, dramatique, et soulève de grands problèmes.

Le film néo-réaliste se tourne dans la rue. Fellini nous jette sur la grande route : des bornes jalonnent l'intrigue. Tout événement influe sur la psychologie des personnages ; pour décor, la roulotte, les auberges, le grand air, et non point la maison ancrée sur le bord de la route, maison que seuls le prévu et le prévisible paraissent atteindre. Ici l'imprévisible, le hasard, « la chose la plus banale », soulèvent des problèmes, causent des drames.

Comparons la partie de campagne de *Picnic* à la noce de *La strada*. Dans le film américain, le signifiant hors de proportions avec le signifié offre le plus bel exemple du matérialisme dans l'art. Dans le film italien,

la raison latine porte l'accent sur les incidences psychologiques. Zampano séduit une veuve très travaillée par le démon du midi et Gelsomina conçoit une instinctive jalousie. Et quand, dans une scène admirable, nous voyons Gelsomina, s'approcher à la chandelle d'un enfant malade afin de l'égayer de son boniment, nous avons spontanément mis en parallèle les grandeurs de chair et les grandeurs de charité.

La plus belle scène, peut-être, la plus lourde de signification, se situe dans la grange d'un couvent où les deux forains passent la nuit. Une petite religieuse que Zampano a transportée, demande à Gelsomina de jouer de la trompette. Lorsque Gelsomina, les joues gonflées, et la trompette vers le ciel, joue sa ritournelle, on songe aux anges de quelque primitif florentin.

Ainsi le surnaturel jaillit de partout, mais il jaillit d'événements banals, imprévus. Un message se dégage ; ce n'est point l'œuvre qui se dégage d'un message. Opposons à ce film l'œuvre parfois agaçante, mais parfois sublime aussi de Curzio Malaparte, *Cristo proibito*, qui témoigne d'une inspiration plus philosophique et qui, par tous les moyens, nous impose son message. Toujours discret, Fellini suggère, il ne prêche pas et c'est discrètement qu'il crée une ambiance. L'abandonnement de Zampano, la solitude de Gelsomina trouvent leur correspondant dans le paysage des grandes routes, aux maisons croulantes, aux arbres squelettiques, aux broussailles ourlées de neige.

Sur les grandes routes, roule un être innocent. Son visage sans âge esquisse un sourire d'enfant ; c'est Gelsomina, inutile aux yeux de tous et à ses yeux, mais qui, dans un univers méchant et mercantile, apportera la présence de la charité. Sous tous les cieux d'Italie, elle servira une brute. Sa sensibilité exquise, gratuite, une sensibilité d'enfant, à la fin de l'hiver sourit à un premier rayon de soleil. La rumeur de la mer la berce et la rend heureuse. Elle eût pu s'arrêter à quelque reposoir religieux, épouser un funambule fantaisiste car, avec quelle joie elle récite son boniment, coiffée d'un chapeau melon et le visage tacheté de mouches. Mais elle vivra auprès d'une brute solitaire, parce que celle-ci est solitaire.

Plus tard, Zampano, errant dans une petite ville, entendra entre de blancs vêtements suspendus et flottant au vent, une voix murmurant l'air, le seul, que Gelsomina jouait sur sa trompette. Gelsomina n'est plus... Enfin, dans la brute, une sensibilité s'éveille.

Toutes ces scènes nous redisent que Fellini a signé le scénario d'un film sur saint François d'Assise. Dans un univers moral sans poésie, où les squelettes sont des arbres, où les broussailles sont ourlées de neige, la trompette de Gelsomina entonne une mélodie mystérieuse... Nous allons de l'autre côté de la frontière, dans un univers qui se moque de nos actes notariés et de nos monnaies de papier, dans un univers que connaissent les grands artistes, Giotto, Piero della Francesca, Dante, et que les techniciens ne connaîtront jamais au bout de leurs calculs. *Cristo proibito* répondait à ce cri :

Mais qui verse toujours le sang des innocents ?

en nous apprenant que du Christ à nous, coule un fleuve de sang. C'est implicitement que *La strada* pose en termes chrétiens le problème de la souffrance. C'est pourquoi cette œuvre a accompli ce que n'accompliront jamais les œuvres pies de M. Cloche : il a bouleversé, selon un témoignage de M. Agel, des enfants qui n'avaient vu dans le Christ de Fra Angelico qu'un personnage de légende.

Faut-il rappeler que Giuletta Massima, l'épouse même de Fellini, incarne le rôle de Gelsomina avec une rare sensibilité, qu'Anthony Quinn et Richard Basehart ont suffisamment de métier pour nous le faire oublier, que Nino Rata a composé un air qui hante longtemps l'esprit.

Voyage en Italie est une des plus belles œuvres de Rossellini. On s'attriste d'autant plus de l'accueil froid que ce film a reçu. Dans la salle parisienne où je le vis, je comptai quarante personnes.

Un tel accueil n'étonne pas, car cette œuvre sévère nous demande de collaborer étroitement. Ici le lyrisme n'éclate point comme dans les œuvres de Fellini, ni la sensibilité, comme dans celles de Sica. Tout se conforme, quant à la manière, à l'orthodoxie néo-réaliste et l'on saurait difficilement aller plus loin.

Un couple anglais vient dans les environs de Naples régler une affaire de succession. Le mari est prosaïque, inculte. La femme (Ingrid Bergman) se révèle plus raffinée, car elle récite avec attendrissement les vers d'un poète ami mort jeune. Cependant on la devine au fond très quelconque. Le couple X en somme en voyage à Naples. Chacun vit de son côté : les picoteries naissent aux moindres paroles. On sent venir la rupture. L'épouse visite Naples. C'est la touriste sans imagination que quelque Italien bavard promène en vitesse à travers les chefs-d'œuvre du passé. Un solo de guitare en sourdine accentue l'insignifiance du personnage. Rossellini nous présente ce tour de Naples avec perspicacité et acuité. C'est du cinéma tout pur où l'image remplace la parole. La vitalité de Naples éclate partout. Des barrières d'enfants ralentissent la marche de l'automobile. Sur tous les trottoirs déambulent des femmes enceintes. Un guide du musée de Naples présente les œuvres à la manière italienne, c'est-à-dire en bouffonnant et en parlant de sa famille. Plus tard à Pompéi, où l'on déterre un cadavre calciné, la jeune femme se sent mal, car le cadavre, c'est elle.

Pendant ce temps, le mari batifole à Capri et poursuit très loin un flirt avec une jeune femme française, beaucoup plus coquette qu'inconstante. Il revient déçu à Naples, où il ramasse une prostituée.

Des picoteries, on en vient aux gros mots, et des gros mots au projet de divorce. Tout à coup l'un et l'autre mêlés à une procession, se perdent en maudissant ces superstitions. Et voici qu'un infirme guéri miraculeusement soulève ses béquilles. Etonnés, le mari et la femme se retrouvent : cet amour véritable qui vient de naître détruit le passé.

Ce miracle n'est point une machine. Nous nous trouvons dans la ville où, environ le dix-neuf septembre, une foi brûlante liquéfie le sang de saint Janvier. Plus bas, à Syracuse, une Vierge pleure tous les péchés de la terre. Pour comprendre cette foi latine qui fait crier les pierres, il faut entrer une fois dans le célèbre sanctuaire de la Vierge à Pompéi.

Le miracle est le dernier jalon d'une évolution spirituelle : graduellement nous passons d'un amour conventionnel à un amour total et par le biais de l'amour humain nous pénétrons dans un univers spirituel. Rossellini est un charnel. L'amour s'incarne chez lui.

Le film, et voici son originalité, peint une évolution spirituelle avec des moyens artistiques qui conviendraient davantage à l'œuvre documentaire, ou tout au moins de résonance documentaire. La plupart des grandes œuvres néo-réalistes s'apparentent par quelque côté au documentaire. Dans *Le voleur de bicyclette*, dans *Umberto D*, dans bien d'autres films, on trouve, à l'arrière-plan, une revendication sociale, d'ailleurs non seulement légitime, mais louable. L'intérêt de l'œuvre, à ce moment, ne paraît plus exclusivement artistique et le réalisme devient obligatoire. L'œuvre de Rossellini est fort importante et on voudrait savoir jusqu'où l'on peut aller dans cette direction.

Comparons par exemple la merveilleuse scène de la procession de *La strada* à celle du *Voyage en Italie.* Point de scène plus cinématographique que celle de Fellini, mais il orchestre, il amplifie. Rien de moins orchestré que la scène de Rossellini. On dirait un amateur doué qui se serait mis à filmer une procession. Cette fin paraîtra banale à un spectateur distrait qui n'a pas compris le reste du film : une fin lyrique lui eût du moins donné le change. Dans la pensée de Rossellini le miracle n'est que le dernier jalon d'une aventure spirituelle. Le reste compte tout autant : les enfants, les femmes enceintes, le guide du musée, le cadavre calciné. En somme, tout comme Fellini, Rossellini demeure fidèle à la pensée de Zavattini : « Tout ce qui arrive autour de nous (...) soulève de grands problèmes ». Le talent diffère, non la matière. Fellini est un poète ; Rossellini, un romancier réaliste.

Des œuvres aussi riches montrent bien que, malgré la vitalité de nouvelles écoles cinématographiques (l'école japonaise par exemple), l'école italienne reste la plus importante de toutes les écoles de l'après-guerre. A des spectateurs qui, depuis la venue de la télévision, ne s'intéressent guère au cinéma, à moins qu'il n'offre la couleur et le relief, on voudrait avoir montré qu'une forme d'art déjà ancienne, se renouvelle d'une manière étonnante, mais par le dedans. Les découvertes qui comptent sont du côté de l'esprit. On souhaiterait qu'un jour le Canada tentât l'aventure, qui est avant tout une aventure spirituelle.

Jean Ménard

Le sens des faits

Le Troisième Centenaire du Rosaire au Canada

Pour nous tous, ce devrait être l'événement marial de l'année. Et cependant, faute d'informations, nos milieux catholiques ignorent cette intéressante nouvelle. Dans le passé, le premier et le second centenaire n'ont jamais été publiquement évoqués. Présentement, on ne connaît pas au juste l'origine de notre Rosaire canadien. La seule étude historique qui en a été faite en 1954 n'a pas encore paru. Il revenait aux Dominicains, réunis en Chapitre provincial à Québec en juillet 1955, de prendre l'initiative de cette célébration.

* * *

Notre Troisième Centenaire du Rosaire n'appartient pas à la catégorie des centenaires à base historiquement douteuse. Il repose sur un fait d'histoire authentique dont Notre-Dame de Québec conserve encore les documents originaux. La difficulté est plutôt venue du choix de l'année centenaire. Le Rosaire au Canada a pris dix ans pour s'établir parfaitement, soit de 1647 à 1657. Au moins trois épisodes — depuis, trois fois centenaires — y ont eu grande importance, et chacun de par son caractère propre est digne de constituer à lui seul un centenaire. Ces faits sont, par ordre chronologique, 1) la requête de nos ancêtres qui ont demandé le Rosaire aux Dominicains de France, en 1647 ; 2) la permission donnée par le Couvent de Paris de l'établir dans les trois églises de Québec, Trois-Rivières et Montréal, en 1649 ; et 3) l'érection canonique de la première Confrérie du Rosaire dans la capitale d'alors par les Jésuites, en 1656.

Tant en raison des circonstances extérieures que pour des motifs de valeur intrinsèque, nous avons opté pour « 56 ». Comment, par exemple, au Canada, en ces dernières années, aurait-on pu faire un centenaire, à travers le Congrès Marial d'Ottawa de 1947, la Croisade du Chapelet en Famille de 1950, et cet autre Congrès Marial de Trois-Rivières de 1954 ? D'ailleurs l'érection de la première Confrérie du Rosaire en 1656 résume réellement et symboliquement toute cette fondation : c'est à la fois l'exécution de la permission dominicaine de 1649 et la réalisation des vœux de nos ancêtres de 1647. Espérons que notre point de vue sera compris et adopté partout et par tous. Ce que nous entendons et voulons faire, en nous groupant autour de la si représentative année de 1956, c'est le centenaire de toute la fondation canadienne du Rosaire, en bloc et d'un seul

coup, tout le long de sa décennie. Le Troisième Centenaire n'intéresse donc pas seulement Québec, mais en même temps tout le reste du Canada marial. Il y a trois siècles, tout le pays a demandé et obtenu le Rosaire ; aujourd'hui tout le pays devrait reconnaître ce fait national religieux, s'en réjouir et prendre part à la manifestation. L'année du Troisième Centenaire, dans son accommodement, exigeait ces explications.

Il en faut peu maintenant pour déterminer exactement le Rosaire dont il s'agit dans ce centenaire. Ici il ne peut être question que de celui qui est intimement lié à la Confrérie. Au début il n'en existait pas d'autre au Canada. Nos ancêtres n'ont pas demandé ni reçu un Rosaire quelconque, mais bien celui qui est contenu dans la Confrérie traditionnelle, et qui passe par elle. En somme, en plus de la dévotion au Rosaire que nos pères avaient au cœur, c'était toute l'institution juridique du Rosaire qu'ils avaient entre les mains. Le présent Troisième Centenaire entend respecter et prolonger cette bienfaisante vérité historique.

* * *

Le programme suivra. Pour le moment, voici des aperçus. Le Troisième Centenaire sera avant tout une leçon concrète d'histoire ; un témoignage de reconnaissance envers nos ancêtres ; une prise de conscience de fraternité entre membres du Rosaire, et avec l'Ordre de saint Dominique ; un examen de l'état actuel du Rosaire ; une formation à l'esprit et à la spiritualité du Rosaire ; un mouvement pour rattacher la dévotion du Rosaire et le Rosaire Perpétuel à la Confrérie ; un travail direct et moderne sur les confréries elles-mêmes pour ranimer les anciennes et en fonder de nouvelles ; une prière mariale pour attirer sur notre pays les « Miracles de Notre-Dame ».

En gage de succès, nous sommes assurés d'un matériel original très riche comme biens de famille et de toute une armée de participants. Notre Centenaire doit d'abord s'édifier sur lui et avec eux. L'énumération suivante parle assez par elle-même. Rosaire-instrument de prière ; Rosaire-méthode de vie intérieure ; Confréries-sociétés du Rosaire ; autels et chapelles du Rosaire ; Rosaire Perpétuel-prolongement de la Confrérie du Saint-Rosaire ; messe votive du Rosaire ; procession du Rosaire ; heures mariales du Rosaire ; fête annuelle de Notre-Dame du Très-Saint-Rosaire ; dimanches mensuels du Rosaire ; les Quinze Samedis du Rosaire ; le Mois du Rosaire ; en peinture et en sculpture, la Madone du Rosaire avec son divin Fils, le Groupe du Rosaire ; les couleurs rosariennes tirées des Mystères : le blanc, le rouge-sang et le jaune-or ; la bannière du Rosaire ; le Comptoir du Rosaire : chapelets, images, mé-

dailles, cierges, calendrier et littérature ; la revue du *Rosaire* ; les Billets de rappel du Rosaire Perpétuel ; le Sanctuaire et le *Centre du Rosaire*. Comme capital humain : Pères dominicains canadiens et français ; Frères Novices, Etudiants, Convers ; Moniales de Berthier ; Sœurs du Tiers-Ordre ; Tertiaires dans le monde ; tous les membres des Confréries du Rosaire et du Rosaire Perpétuel, directeurs et zélatrices compris ; d'innombrables sympathisants, bienfaiteurs et amis de l'Ordre, paroissiens, dirigés, abonnés, auditeurs et auditrices des prédicateurs et des professeurs, parents des religieux ; l'immense masse anonyme mais fervente des dévots de la sainte Vierge, du chapelet et du rosaire.

Puisse, à l'occasion de ce Centenaire, s'organiser une campagne de la récitation privée et publique du Rosaire dans les foyers, écoles, hôpitaux, communautés et églises, aux intentions de notre patrie le Canada ! Puisse l'idée du Rosaire pénétrer profondément et agréablement dans les esprits par la prédication, sermon et conférence, publicité, publication et le spectacle ! Nous espérons que des *Journées d'études sur le Rosaire* se tiendront ici et là, au besoin confiées à des équipes volantes de conférenciers. Si nous voulons que tout le Canada, dans ses deux langues officielles, profite de ce Troisième Centenaire du Rosaire, il faudrait proposer des *Centres de rayonnement* autour de nos Couvents dominicains, du Vieux Sanctuaire du Rosaire au Cap et des Evêchés, au moins à Québec, Trois-Rivières, Montréal, Ottawa, Toronto, dans l'Ouest, les Provinces Maritimes et la Nouvelle-Angleterre. Une fois nos suggestions imprimées et expédiées, nous laisserions chacun à son inspiration et à son zèle personnels.

Une *Année du Rosaire*, toute consacrée au Rosaire, aurait été l'idéal. Mais puisque ce ne fut pas possible, faisons d'octobre le *Mois du Rosaire du Centenaire* ; du premier dimanche du mois, le 7, la *Journée du Troisième Centenaire*, avec messe, sermon et procession du Rosaire. Puis, divisons tout le mois d'octobre en quatre *Semaines du Rosaire* : la première, pour les écoles, et le samedi, comme la *Journée du Troisième Centenaire pour les enfants* ; la deuxième, pour le *Rosaire en Famille* ; la troisième, pour le clergé et les communautés ; la quatrième, pour le *Rosaire des Malades*.

Le temps de la réalisation est arrivé. Nous demandons de vouloir bien collaborer immédiatement avec le *Comité dominicain d'Organisation*. Nous avons besoin de tous les talents et de toutes les générosités à la gloire de Notre-Dame du Rosaire.

Jean-Marie Beauregard, O. P.

Québec, -IV-56

Les fondements thomistes du Personnalisme de Jacques Maritain [1]

Ce volume est un travail de structure lumineux. Il faudra y recourir pour mieux discerner la primauté du spirituel, l'engagement et l'épanouissement des humains dans un monde en construction, et engager le dialogue avec les philosophies de l'existence.

Né du besoin de sauvegarder la dignité de la personne humaine le personnalisme s'est donné la double tâche de revendiquer ses tendances communautaires contre l'individualisme libéral et de soutenir sa transcendance en face des mouvements sociaux totalitaires. Mais pour bien comprendre la portée de cette tension entre individu et société — bien particulier et bien commun — pour trouver le point d'équilibre entre les deux pôles d'attraction de l'être humain, il est nécessaire de repenser le concept de personne et de prendre conscience des multiples et laborieuses démarches de la raison humaine dans la lente élaboration de ce concept. Comme le remarque l'auteur « Le personnalisme de telle école vaudra ce que vaut son concept de personne ».

Mounier et ses jeunes chrétiens ne résistèrent pas à la tentation de s'emparer de la distinction « Individu-Personne » pour expliquer la tension entre partie et tout — sujétion au cosmos et aspirations transcendantes — dans la vie communautaire des humains. L'individu en raison de sa matière est partie dans la société. La personne est un tout aux horizons infinis — *capax Dei*. L'auteur raconte les bonnes et mauvaises fortunes de cette distinction sous la plume de Maritain et met en garde contre les fausses interprétations qu'on a données à la conceptualisation de sa doctrine. Il absout Maritain du dualisme cartésien qu'on lui a injustement prêté, met en lumière la confusion entre individuation et individualité à laquelle Maritain n'a pas échappé, et répudie la distinction Individu-Personne en montrant que ce qui constitue l'individu c'est son lien transcendant avec l'acte d'être. La personne n'est autre que l'individualité d'une nature raisonnable.

Mais, comme le remarque judicieusement l'auteur, l'opposition entre partie et tout, exprimée par Maritain en termes d'individu et personne, est en réalité chez une opposition entre matérialité et spiritualité. Une telle formulation, quoique inexacte, ne saurait comporter d'inconvénients trop sérieux. Le personnalisme de Maritain, dissocié de la distinction Individu-personne, reste dans la ligne thomiste. L'auteur retrace chez saint Thomas la primauté de la personne humaine et sa condition de partie en regard des différents niveaux du Bien Commun. Maritain s'est

1. Jacques Croteau, O. M. I., éitions de l'Université d'Ottawa, 1956. 253 pages.

consacré à la difficile tâche d'élaborer une doctrine sociale en suivant les jalons que saint Thomas a laissés épars dans sa vaste synthèse. L'auteur, retournant pièce par pièce les éléments de la doctrine personnaliste du Philosophe français, dégage ce qu'il y a d'éphémère pour mettre en lumière l'intuition fondamentale que la pensée chrétienne devra suivre désormais pour l'épanouissement de la personne humaine, au milieu des structures politico-sociales et des nécessités matérielles où l'homme décrit sa trajectoire pour trouver son repos en Dieu.

Ce livre fait preuve d'une maturité étonnante. Il marque une étape nouvelle dans la douloureuse démarche des humains en quête d'équilibre.

F.-M. Drouin, O. P.

Port Credit, Ont.

Approche poétique du réel

Il ne faut pas identifier la Poésie à la fantaisie de l'irréel, à des accouplements laborieux de mots sonores et vides de sens, à un symbolisme échevelé, à des acrobaties plus ou moins rimées, à des cascades de petites phrases bien tournées, à des élucubrations artificielles pour épater les amateurs et les snobs, à des procédés techniques ou à des trucs de commerce : ce serait réduire une entité supérieure à quelques-uns de ses éléments accidentels. La Poésie est avant tout au nœud de tout le mystère de l'art : c'est une dimension particulière et merveilleuse de la réalité dans une condition privilégiée.

Ainsi le monde sonore peut s'ouvrir à nous dans la perspective de Bach, de Mozart, de Beethoven ou de Strawinsky : ce qui lui donne une coloration particulière, selon la courbure que lui a modulée son organisateur. Mais l'approche poétique du contexte sonore de notre vie n'est pas le monopole des grands maîtres : un ouvrier peut bien le soir faire jaillir de son harmonica une musique qui se déroule au mouvement intime de son âme, et qui, pour être moins savante, n'en est pas moins une authentique création artistique, en pleine Poésie. Et entre ces deux approches musicales, il y a place pour un Félix Leclerc, avec ses chansons toutes droites dans le courant poétique du réel, aux confluents du monde de sa guitare et de celui de ses poèmes.

Le monde visuel peut être abordé de plusieurs façons, comme les autres dimensions du réel. Le photographe s'y ouvre de trois manières, comme le peintre ou l'observateur attentif : il se borne à le saisir froidement, sans orientation particulière, tel qu'il s'offre à lui ; ou qu'il le transforme, par certains moyens techniques, ou il le prend tel quel, mais déli-

catement, d'une certaine perspective, dans une approche respectueuse et sensible, en cherchant son aspect plus expressif, plus profond, la vibration fondamentale qui lui est propre. C'est ainsi que du même contexte visuel nous avons, soit la version vide d'âme des instantanés brutaux des journaux, ou des peintres trop réalistes ; soit la version fantaisiste, artificielle (et parfois plaisante) des truquages cinématographiques, photographiques et picturaux ; soit l'approche poétique de la réalité visuelle d'un Figueroa, d'un de Sica néoréaliste, d'un Sucksdorff, d'un Chaplin, d'un Disney, d'un Fernandel, d'un Clément, au cinéma ; d'un Van Gogh, d'un Matisse, des estampes japonaises, d'un Renoir, d'un Cézanne, d'un Rembrandt, d'un da Vinci, en peinture.

Il en est de même en sculpture et en architecture, en danse, en décoration, en artisanat, qui se manifestent surtout dans le contexte visuel. Et il ne faut pas taxer trop tôt de manque de goût et de déséquilibre ceux qui se surprennent à préférer les sculptures de Rodin et de Moore à celles de Houdon et de Michel-Ange, les constructions de Le Corbusier, de Gropius et de Wright à celles de Wren, de Perrault et de Bernini, les danses de folklore à celles du répertoire classique, la décoration moderne à celle des styles Louis et autres. Il n'est pas plus sage d'ignorer les œuvres passées qu'il ne l'est de dédaigner les œuvres récentes, pourtant davantage à notre diapason, et dont le quotient poétique nous est plus intuitif.

L'approche poétique de la réalité concrète est un mystère, une grâce que personne n'a jamais apprivoisée entièrement : même pas le lumineux Rembrandt, même pas les vieux sculpteurs grecs, même pas les énigmatiques orientaux ni les étonnants primitifs. C'est la cathédrale gothique qui en a été le lieu de rencontre le plus intégré, avec son élan architectural, ses vitraux merveilleux, son chant grégorien équilibré, sa décoration sobre et chaude, ses jeux liturgiques, et son peuple de foi : mais il y avait les monstrueuses gargouilles qui grimaçaient derrière la sorcellerie, l'alchimie, et les superstitions.

Il y a toujours danger pour l'homme de se laisser asservir par ce qu'il a inventé : c'est ainsi que nous sommes prisonniers des mots, qui restreignent notre pensée en la trahissant sans cesse ; souvent l'homme a fait contre mauvaise fortune bon cœur (et c'est toujours étonnant de voir le beau grand trésor qui dort dans le cœur de chaque homme). Ce qu'on a fait, avec des mots ! *Verba volant, scripta manent* : l'homme s'est appliqué à consigner pour la postérité la fluidité de ses paroles : heureusement ! L'écriture nous a donné la Bible, et une bonne quantité de littérature variée ; c'est à travers cette masse de plus en plus impressionnante de mots imprimés que nous cherchons aussi la Poésie.

Aussi, et non uniquement. Une bonne part de la Poésie se trouve hors des mots, en musique, en peinture, au cinéma, et ailleurs, dans toutes les dimensions du contexte de la réalité existante, transformée ou non par la magie de l'art. De plus, la poésie verbale, parlée ou écrite, se trouve toujours au delà des mots et de leur signification, dans cette ambiance merveilleuse et mystérieuse qui constitue proprement la Poésie. Depuis Baudelaire, Rimbaud et Verlaine, la poésie des mots en a vu de toutes les couleurs, jusqu'à Valéry, Claudel, Eluard, nos jeunes rimeurs et verlibristes ! Quand nous hésitons entre la berge sentimentale et accueillante de Lamartine et la rive hermétique et déroutante de l'avant-garde surréaliste, il nous est heureusement possible de nous attarder agréablement sur le pont, en compagnie de Baudelaire, de Péguy, du bonhomme La Fontaine ; avec Paul Avicenne, Glejser, et même notre Jean Narrache !

La Muse est capricieuse et infidèle, et l'art contemporain est en pleine crise de transformation libératrice : c'est entendu ! Mais lorsque, sous prétexte de poésie, d'art, on prétend à un intellectualisme hermétique et sublime, réservé aux seuls initiés : nous traduisons cette situation en termes de critique par une simple pêche au snobisme qui est fumisterie, élucubration fantaisiste, et exploitation de la crédulité des badauds qui s'y laissent prendre : heureusement qu'ils ne sont pas encore trop nombreux ! Nous savons que le grand art n'est pas toujours facilement abordable, et qu'il faut une bonne ouverture d'esprit pour apprécier l'art abstrait ; mais ceux qui se pâment devant certains gribouillages, certaines fantaisies, certaines excentricités en criant au grand art et au génie font preuve d'une ouverture d'esprit qui frise le déséquilibre mental (dont le snobisme est une variété).

Nous croyons en la Poésie mûrie dans l'isolement, jaillissant irrésistiblement, sourdant d'une nécessité intime, comme expression personnelle et originale, équilibrée et plaisante, de la réalité existante traduite dans un contexte musical, pictural, cinématographique, littéraire, ou autre ; nous croyons à l'honnêteté d'inspiration, au travail bien fait, au respect de l'équilibre des spectateurs... et à la rareté des génies !

Guy Robert

Gabriel Fauré

I

Fauré, musicien d'une classe exceptionnelle, allait faire entendre, dans la musique française moderne, des accents d'une suavité inconnue jusqu'alors. Il se distingue par le charme, la mesure et la clarté. Il a creusé, dans le sol national français, son sillon personnel.

Compositeur consciencieux et sévère pour lui-même, Fauré possédait au plus haut degré l'enchantement et la grâce. Georges Servières, le musicographe français, écrivait : « Il s'est révélé un interprète exquis de la poésie contemporaine en ce qu'elle a de plus fluide et de plus délicat ».

II

Gabriel-Urbain Fauré naquit à Pamiers, dans le département de l'Ariège, le 13 mai 1845. Il mourut à Paris, le 4 novembre 1924.

Il quitta sa ville natale à l'âge de trois ans, son père ayant été nommé directeur de l'Ecole normale, à Foix.

Elevé dans une ambiance de musique religieuse, il prit le goût de la musique en écoutant le cours de plain-chant offert aux futurs instituteurs. Sans professeur, sans autre guide que l'enseignement donné aux normaliens, il se mit à étudier le piano, à essayer de composer de petits airs et à leur trouver des accompagnements. Frappé des heureuses dispositions de son fils, le père pensa sérieusement à développer la vocation musicale de l'enfant.

Donc, en 1854, le jeune Gabriel se rendait à Paris où il était admis à l'*Ecole Niedermeyer*. Cet établissement, dirigé par Abraham-Louis Niedermeyer (1802-1861), avait le précieux avantage de donner aux étudiants, avec l'instruction musicale, l'éducation classique. Aussi lorsque Fauré en sortit en 1865, à l'âge de vingt ans, il avait appris le piano, l'orgue, la composition, et achevé ses « humanités ».

Les deux maîtres de Fauré, et il s'inspira de leurs remarquables leçons, furent Pierre-Louis-Philippe Dietsch (1808-1865), maître de chapelle à l'Eglise Saint-Eustache et chef d'orchestre de l'Opéra (ce fut lui qui dirigea les trois représentations désastreuses de *Tannhauser*, en 1861), et le tout jeune Charles-Camille Saint-Saëns (1835-1921), qui eut sur sa nature artistique une influence considérable et auquel il a toujours gardé une vive reconnaissance et une profonde admiration. En sortant de l'*Ecole Niedermeyer*, Fauré obtint une place d'organiste à Rennes, où il résida trois ans.

Echouer dans la cité bretonne après un séjour de onze années à Paris, c'est passablement dur pour un jeune homme, qui n'avait plus, pour alimenter son esprit, pour enflammer son imagination, le contact de ses camarades parisiens, l'encouragement de ses professeurs, l'audition des *Concerts populaires* (avec Jules-Etienne Pasdeloup comme chef d'orchestre), qu'il suivait passionnément chaque dimanche.

A Rennes, Fauré eut son orgue. De plus, il donna quelques leçons... pour garçons et jeunes hommes seuls ; jamais une mère n'aurait toléré que sa fille eût un « maître » de musique. Il y avait bien un théâtre où l'on représentait des opéras ; mais il n'était pas permis à Fauré de le fréquenter : les gens de la bonne société devaient s'en abstenir ; ceux qui bravaient l'usage étaient mis à l'index et exclus du « monde ». Un jour, le directeur du théâtre local vint demander à Fauré de vouloir bien jouer l'harmonium à une représentation de *Faust*. Il ne crut pas mal faire en acceptant d'accompagner la scène de l'église. Comme le petit harmonium n'avait pas, naturellement, de pédales, il pria le pompier de service de tenir le *do* grave pendant que lui-même exécutait le prélude *religioso*. La chose fit scandale ; le pompier fut obligé de rendre son casque, et Fauré son orgue, celui de la paroisse.

Démissionnaire par force, Fauré revient à Paris en mars 1870. Nommé organiste accompagnateur à l'église de Clignancourt, il fut pourtant obligé d'abandonner ses fonctions au bout de quelques mois : la guerre venait d'être déclarée.

Avant d'aller plus loin, disons que Clignancourt est un quartier du nord de Paris, sur le versant nord de la butte Montmartre. Ce quartier fut incorporé à Paris en 1859, en même temps que la commune de Montmartre, dont il était un hameau.

Il s'engagea dans les voltigeurs de la Garde impériale, dont le dépôt était resté à Paris, puis fut envoyé aux avant-postes pour toute la durée du siège. Il assista aux sanglants combats livrés contre les Prussiens à Créteil et à Le Bourget.

Après l'armistice, Fauré rentra à l'*Ecole Niedermeyer* en qualité de professeur et eut pour premier élève André Messager. Il remplit en même temps la charge d'organiste à Saint-Honoré d'Eylau, puis à la maîtrise de Saint-Sulpice. Il occupa ce dernier emploi pendant trois ans, jusqu'au moment où Saint-Saëns, tenant le grand orgue de la Madeleine, l'appela pour le suppléer durant ses longues absences et ses fréquentes tournées à l'étranger. Saint-Saëns ayant donné sa démission en 1877, François-Clément-Théodore Dubois, qui dirigeait la maîtrise de la Madeleine, le remplaça au grand orgue, et Fauré succéda à Dubois. Enfin, quand Dubois, désigné comme directeur du *Conservatoire national de Musique et de Déclamation*, le 6 mai 1896, quitta l'orgue de la Madeleine, ce fut encore Fauré qui assuma cette position. A la même époque, Jules Massenet ayant renoncé à son titre de professeur de composition au Conservatoire, Fauré accéda à sa classe, qu'il laissa en 1905, pour se mettre à la tête de la grande institution musicale. Il céda ce poste en 1920, à Henri-Benjamin Rabaud.

III

Gabriel Fauré était le gendre du grand sculpteur animalier Emmanuel Frémiet (1824-1910), neveu et disciple du célèbre sculpteur François Rude (1784-1855).

On se souvient des admiratrices de Massenet que le peintre Xavier Aublet à fixées sur la toile ; il aurait fallu un autre artiste pour immortaliser les messes du dimanche, celles de onze heures à la Madeleine ; il aurait fallu montrer Gabriel Fauré à la chevelure d'argent, laissant errer ses doigts sur les touches, donnant la vie sonore aux improvisations les plus suavement religieuses et les plus délicatement voluptueuses, les plus personnelles aussi ; et, tout autour du maître, une cour de jolies femmes qui, parvenues à la tribune de l'orgue, venaient lui papoter leur adoration, lui jaboter la nouvelle ou le potin du jour en se grisant de sa musique, en le grisant de la subtile symphonie de leurs parfums.

En lui le professeur n'était pas moins séduisant que le musicien, car il savait exercer autour de lui une sorte de fascination. Quels moments exquis goûtaient ses élèves lorsqu'il leur apprenait la composition. De sa classe, au Conservatoire, sont sortis quelques-uns des meilleurs musiciens de ce temps, les Maurice Ravel, les Florent Schmitt, les Georges Enesco, les Charles Koechlin, les Louis Aubert, les Alfredo Casella, les Jean Huré, les Paul Ladmirault, les Roger-Ducasse, les Henri Février, les Emile Vuillermoz, les Nadia Boulanger, les Gabriel Grovlez, les Raoul Laparra, d'autres et d'autres encore, dont il développa la personnalité sans jamais leur imposer la sienne. Doué d'un esprit critique d'une rare finesse et d'une sensibilité pénétrante, Fauré sut, sans aucun dogmatisme, orienter toute une génération de créateurs vers un idéal d'un atticisme supérieur.

IV

Mais c'est comme compositeur que Fauré a marqué sa place dans la musique française.

Dans le domaine de l'harmonie, il a ouvert des voies extraordinairement fécondes. Son écriture est un miracle de fausse nonchalance qui aboutit sans cesse à de féeriques trouvailles.

Ses *Mélodies* ont les mêmes caractères que les lieder de Schumann et de Schubert. Ce qui donne à toutes ces œuvres vocales une valeur d'exception, c'est la parfaite intimité qu'elles manifestent entre le musicien et le poète qu'il a élu. Le *Lied* de Fauré se distingue aussi par une rare délicatesse dans le sentiment expressif. On sait maintenant que,

grâce à lui, il peut y avoir dans un simple *lied* plus de *vraie* musique que dans tout un opéra.

Dans ses pièces pour piano Fauré qui, dans une forme parfaitement ordonnée, introduit des idées et des rythmes des plus agréables et des plus subtils. Il fait montre d'une facilité de modulation peu commune. Les traits modulent et, finement, la méthode module ; enfin tout module.

Sa musique de chambre forme des pages qui rejoignent celles de Mozart. Cette musique est toute empreinte d'un sentiment de jeunesse et de foi.

Fauré a composé, en 1887, une splendide *Messe de Requiem, opus 48*, d'une grande simplicité d'écriture, d'une émouvante sérénité. Le *Requiem* n'exprime pas les terreurs de la mort. Il appelle la pitié de Dieu, et il chante sa miséricorde. C'est une apaisante prière, toute d'espoir dans la mansuétude divine.

Dans ses deux drames lyriques, *Promothée, opus 82*, et *Pénélope*, Fauré fait revivre les modes antiques, évocateurs de formes musicales nouvelles.

Pour obtenir d'un éditeur qu'il gravât son premier *Quatuor en Ut mineur, opus 15*, pour piano et instrument à cordes (1879), Fauré avait dû abandonner tous ses droits sur sa *Berceuse, opus 16*, écrite pour piano et violon. Cette petite pièce devint pour l'« acquéreur » une source de hauts profits. Elle ne requiert nulle description. Elle va droit vers l'auditeur qui s'en laisse charmer.

Fauré s'est créé un style extrêmement personnel. Tout en lui est musique et rien que musique. Il n'entre, dans son talent, aucun élément extérieur emprunté aux autres arts ou à la scolastique. La plus courte de ses mélodies est un flacon de cristal dans lequel se trouve distillé le parfum impérissable de la musique à l'état pur.

Edouard-C.-N. Lanctot

Les disques

On a longtemps jugé Haydn superficiel. Pour se persuader du contraire, on n'a qu'à écouter l'enregistrement des Symphonies no 101 (« l'horloge ») et 102 par Markevtch et l'Orch. de la Radio française. Exécution vigoureuse et ample (Angel 35312).

Sur Angel (35270), seize mélodies de Mozart chantées par Elizabeth Schwarzkopf accompagnée au piano par Gieseking. Ces deux artistes forment un duo parfait. Il s'agit d'œuvres légères et délicates en général.

Avec l'interprétation de Karajan et l'Orch. Philharmonia, on se demande pourquoi la Symphonie no 2 de Beethoven n'est pas classée par le grand public parmi ses meilleures. Pour compléter le disque, l'Ouverture Coriolan qui reçoit un traitement assez dramatique, ce qui lui va bien (Angel 35196).

Le Concerto no 4 pour piano de Beethoven par Claudio Arrau. Cet enregistrement, surtout à cause de la présence de l'Orch. Philharmonia dirigée par Galliera, surpasse celui de Schnabel, quoique les admirateurs de ce dernier ne voudront pas l'admettre (Angel 35300).

La Garde Républicaine dirigée par F. J. Brun exécute des marches militaires françaises et américaines (La Marseillaise, The Stars and Stripes forever, en plus). Il est difficile de demander mieux dans le genre. Quel dynamisme entraînant ! (Angel 35260).

José Siqueira est resté plus brésilien dans sa musique que Villa-Lobos. Ce dernier a été beaucoup influencé par l'école française, dont Debussy ; ses œuvres sont teintes d'impressionnisme européen, chose qu'on ne retrouve pas chez Siqueira. Son Xango, cantate négro-brésilienne, puise largement dans le folklore religieux. Xango, est le saint Jérôme des Catholiques brésiliens. Au verso, 8 chansons brésiliennes harmonisées et orchestrées par Siqueira. La soprano Alice Ribeiro possède la voix appropriée. Recommandé (Vanguard VRS-465).

Un excellent disque Angel (35229) nous donne une série d'extraits d'opéras classiques chinois par la troupe de l'Opéra de Pékin, enregistrés à Paris au cours du IIe Festival d'Art dramatique. Musique très étrange au premier abord et où tout est différent de ce que nous sommes habitués d'entendre : déclamation parlée, voix forcées, etc... Après plusieurs auditions, j'avoue commencer à être emballé par cette musique subtile, souvent en demi-teintes et aussi souvent excessive. N'oublions pas que l'art chinois est millénaire et donc susceptible de renfermer des beautés à qui veut bien les y chercher. Le livret qui accompagne le disque est bien fait et nous renseigne sur les différents instruments.

G. F.

L'esprit des livres

En collaboration — « La Sainte Bible ». Les Editions du Cerf, 29, boul. Latour-Maubourg, Paris-VII. 22 cm. 1 670 pages.

Cette Bible, dite Bible de Jérusalem, est un condensé des 43 fascicules publiés sous la direction de l'Ecole Biblique de Jérusalem, de 1948 à 1955.

Les professeurs, les étudiants, les gens cultivés donneront leur vote aux excellents fascicules très complets et justes en notes, explications, références, surtout à la magistrale introduction qui précède chaque livre. Il convenait cependant de réduire cette Bible à un volume. Et c'est fait et bien fait. On y retrouve l'essentiel des introductions et des notes qui résument de façon synthétique les indications que donnaient l'édition en volumes séparés.

Il convient de féliciter pour cette réussite gigantesque le comité de direction, les principaux collaborateurs et le comité de revision dont les noms apparaissent, et à bon droit, au seuil même de la Bible de Jérusalem.

Une Bible qui est toute à l'honneur du catholicisme français, honneur qui rejaillit sur l'Eglise universelle.

A. L.

René LAURENTIN — « Sens de Lourdes ». P. Lethielleux, 10, rue Cassette, Paris-VI. 19 cm. 144 pages.

Le sens de Lourdes à la lumière des documents les mieux établis. *Le fait des apparitions :* sondage critique, ordonnance ; *Le témoignage de Bernadette :* force, pureté transparence ; *Sens des apparitions :* Lourdes et l'Evangile, les signes de Lourdes et ceux de Fatima, signification du message. Appendices : texte critique des paroles de la Vierge, chronologie des apparitions, index onosmatique, répertoire analytique.

Un livre sérieux, critique, bien documenté, le premier rédigé de façon scientifique, qui projette le sens de Lourdes sur les hommes d'aujourd'hui.

A. L.

L. CHRISTIANI — « L'Eglise à l'époque du Concile de Trente ». Tome 17. Bloud et Gay, Paris, 1948. 25 cm. 496 pages.

L'Histoire de l'Eglise depuis les origines jusqu'à nos jours, publiée sous la direction de Augustin Fliche et Victor Martin nous présente son 17e tome dû à la plume d'un grand historien réputé, M. L. Christiani. C'est sûrement une des périodes de l'Eglise les plus intéressantes et les plus prometteuses que celle du Concile de Trente dont les directives gardent encore toute leur actualité.

Aux origines du Concile de Trente, on trouve Luther et les protestants. C'est donc pour consolider les positions de l'Eglise en face de la rage destructrice des protestants que le Concile légiféra sur le dogme, la morale, la discipline, les mœurs et préconisa la réforme de tous les séminaires et l'amélioration de toutes les institutions de l'Eglise.

Venu tard, ce Concile n'empêcha pas les protestants de se répandre, mais empêcha l'Eglise de sombrer sous les attaques en partie vraies en partie fausses de ses ennemis redoutables.

Le Catholicisme y avait refait son plein d'essence pour continuer sa route sans risquer de s'enliser dans les sables mouvants que ses adversaires jetaient sur son passage. La discipline générale y gagna et l'on vit bientôt les principes et la pratique se prêter un mutuel secours. Des saints et des grands chrétiens, tel saint Charles Borromée, font trembler le monde.

Cette histoire bien documentée, bien conduite, impartiale, montre une fois de plus que la barque de Pierre peut essuyer de rudes assauts mais ne sombre pas.

On attend avec impatience les sept derniers volumes de cette collection unique et nécessaire pour mieux connaître notre mère l'Eglise.

A. L.

Sœur Marie — « O Père qui m'avez parlé ». Casterman, Tournai, Belgique, 1956. 21 cm. 111 pages.

Sœur Marie, l'auteur de ce livre, est une ancienne vedette de la Comédie Française. Il y a vingt ans, elle a senti brusquement et vivement, la vanité des feux de la rampe et s'est enfouie dans le cloître.

Dans sa solitude, elle a découvert l'ineffable bonté paternelle de Dieu, et cette Vérité, depuis lors a nourri ses méditations et sa contemplation. C'est le fruit de cette longue et enrichissante expérience spirituelle que nous livre cette religieuse, sous forme de prières et d'élévation.

Robert-M. Piuze, O.P.

René Carpentier — « Témoins de la Cité de Dieu ». *Museum Lessianum.* Desclée De Brouwer, 22, Quai au Bois, Bruges, Belgique 1956. 19 cm. 196 pages.

Ce volume devrait se trouver dans la Bibliothèque de toute maison religieuse, surtout dans les maisons de formation, car il constitue une petite somme des vœux de religion. Ecrit dans un style clair, bien charpenté, muni d'une table alphabétique, il est un instrument de travail pratique et facile à consulter.

Tout indique que l'auteur de cette œuvre est un prêtre d'expérience qui a non seulement le souci d'instruire ses lecteurs, mais surtout celui de les entraîner vers la sainteté.

Robert-M. Piuze, O.P.

Jean-Jules RICHARD — « Le feu dans l'amiante ». Montréal, 1956. 17 cm. 287 pages.

Ce roman social décrit les événements survenus lors d'une grève. L'auteur nous prévient lui-même, au tout début de son livre, que « l'affabulation de son roman est basée sur des faits divers rapportés dans les journaux ». Ce qui veut dire qu'il faut en prendre et en laisser. Malheureusement il s'entête à ne pas corriger ses défauts. Les nombreuses fautes de syntaxe qui se glissent partout agacent les nerfs du lecteur en plus de manifester un manque de formation intellectuelle et littéraire. De plus sa philosophie y gagnerait à être moins puérile.

Jean-Jules Richard ne manque pas de talent. S'il se donnait la peine d'étudier sa grammaire et de travailler son style, s'il ne visait pas à l'effet par l'emploi de certaines images forcées, s'il ne versait pas dans la critique facile et uniquement destructive, il pourrait espérer un succès durable.

Robert-M. Piuze, O.P.

Herbert THURSTON, S. J. —« Esprits frappeurs et revenants ». Aubanel, 7, Place Saint-Pierre, Avignon, 23 cm. 268 pages.

Depuis toujours l'homme s'interroge sur l'origine et le caractère des phénomènes étranges qui sont inaccessibles et même réfractaires à toute explication rationnelle. Même à l'ère atomique, l'ignorance est aussi grande qu'à n'importe quelle époque antérieure en ce qui concerne ces phénomènes supra-normaux.

Ce volume est une étude sérieuse du problème des esprits sur la terre. Il renferme des cas extraordinaires qui ont frappé l'imagination populaire et parfois capté l'attention de la presse.

Ceux qui s'intéressent au mystère des esprits — non pour se livrer à des expériences spirites — ce qui serait contraire à la morale catholique, mais simplement pour se renseigner sur les faits, les causes et les effets de ces phénomènes attribués aux esprits, ceux-là, dis-je, trouveront dans ce volume écrit par un théologien catholique et approuvé par l'autorité ecclésiastique, une source précieuse d'informations.

Robert-M. Piuze, O.P.

Dom François VANDERBROUCKE — « Direction spirituelle et hommes d'aujourd'hui ». Editions Beauchesne et Fils, 117, rue de Rennes, Paris. 19 cm. 92 pages.

Ce livre substantiel quoique bref veut aider les directeurs spirituels dans la mission ardue qu'ils ont à remplir. Ces derniers y puiseront des traits fondamentaux, des directives générales, surtout un esprit, plutôt que la solution des problèmes particuliers. Nous croyons que ce livre peut rendre d'immenses services aux jeunes prêtres qui débutent dans le ministère et qui doivent assumer la direction de certaines âmes.

Robert-M. Piuze, O.P.

Peter Abrahams — «Je ne suis pas un homme libre ». Collection Eglise vivante. Casterman, Tournai, Belgique, 1956. 21 cm. 333 pages.

« La vie spirituelle » avait exprimé le désir que ce livre : « *Tell Freedom* », soit traduit en français le plus tôt possible. Grâce à Dieu ce vœu est réalisé. Nous avons désormais un texte français fidèle à la lettre et à l'esprit de l'original qui permettra à un grand nombre de lire le récit émouvant que l'auteur nègre fait de la vie de ses compatriotes de l'Afrique du Nord, dont la condition humaine est douloureuse, humiliée, intolérable.

Peter Abrahams termine son livre par ces lignes : « Dès ma naissance, chaque jour, l'un après l'autre, avait été dominé par trois mots, souvent invisibles mais omniprésents : *Réservé aux Européens*. Du fait de ces trois mots, continue-t-il, j'étais né dans la crasse et la misère des taudis, j'y avais passé mon enfance et presque toute ma jeunesse. Le rachitisme avait marqué mon corps et je n'étais qu'un parmi des millions. J'avais dû gagner de l'argent bien avant de pouvoir fréquenter une école et tant d'autres enfants noirs n'y avaient jamais été. L'instruction gratuite et obligatoire était « réservé aux Européens ». Tout ce qu'il y avait de bon et de beau sur terre était « réservé aux Européens ». Le monde d'aujourd'hui leur appartient tout entier... »

Robert-M. Piuze, O.P.

Eugène Nadeau, O. M. I. — « Martyre du silence » : Mère Marie-Anne. Editions oblates, Montréal. 20 cm. 423 pages.

Un volume qui tire de l'ombre une merveilleuse créature dont toute la vie s'est épanouie dans le sol de l'humilité.

Contrairement à ce que pensent un bon nombre, l'humilité n'est pas une vertu stérile. Bien au contraire. Dieu la rencontre dans une âme, il manifeste en elle sa toute puissance et son infinie fécondité. La vie et l'œuvre de Mère Marie-Anne, fondatrice des Sœurs de Sainte-Anne, en fournissent une preuve éclatante.

L'auteur raconte l'histoire de cette religieuse avec un souci historique évident. Il ne cherche pas à édifier au sens édulcoré du mot et c'est à cause de cela qu'il réussit à édifier vraiment et au sens fort.

Robert-M. Piuze, O.P.

Kahlil Gibran — « Le Prophète ». Casterman, Tournai, Belgique, 1956. 20 cm. 96 pages.

Dans la « Revue Dominicaine » de juillet 1946, page 8, Mlle Jeannine Bélanger a traduit, avec quel succès ! quelques pages de ce livre. Aujourd'hui, c'est un compatriote de Gibran, un libanais, Camille Aboussouan qui offre au lecteur français une traduction complète de ce chef-d'œuvre de la littérature universelle : *Le Prophète*. Pour réapprendre le sens plénier de la vie et aussi pour savoir ce qu'est la vraie poésie, il faut lire

ce livre que je me plais à feuilleter chaque soir. Je cite une page prise au hasard pour donner une idée du contenu de ce grand livre.

« Souvent je vous ai entendu parler de celui qui commet une mauvaise action comme s'il n'était pas l'un des vôtres, mais un étranger parmi vous et un intrus dans votre monde.

« Mais je vous le dis, de même que le saint et le juste ne peuvent s'élever au-dessus de ce qu'il y a de plus élevé en chacun de vous,

« Ainsi le mauvais et le faible ne peuvent tomber au-dessous de ce qu'il y a de plus bas en vous.

« Et de même qu'une seule feuille ne jaunit qu'avec le silencieux assentiment de l'arbre entier,

« Ainsi le malfaiteur ne peut agir mal sans le secret acquiescement de vous tous.

« Si l'un d'entre vous met en jugement l'épouse infidèle, qu'il pèse aussi dans la balance le cœur de son mari, et mesure son âme avec soin.

En vérité, il trouvera les racines du bon et du mauvais, du porteur de fruits et du stérile, enlacées dans le cœur silencieux de la terre.

« Et comment punirez-vous ceux dont le remords est déjà plus grand que leurs méfaits ? »

Livre audacieux et profondément vrai.

A. L.

Dom Pius PARSCH — « Apprenons à lire la Bible ». Desclée de Brouwer. Bruges, 1956. 19 cm. 182 pages.

Tout prêtre qui projette de fonder un cercle biblique dans sa paroisse trouvera dans ce volume des renseignements précieux, une méthode claire et des directives très sages qui lui éviteront beaucoup de tâtonnements.

Ce livre est le fruit de trente années d'expérience, dans la direction des cercles bibliques, en différents milieux urbains. L'auteur nous assure que ces cercles lui ont permis de rejoindre quantité d'âmes, de les faire bénéficier des immenses richesses contenues dans les Livres saints et de les engager plus avant dans le mystère de leur vie chrétienne.

Robert-M. Piuze, O. P.

Paul-Eugène CHARBONNEAU, C. S. C. — « Le plus grand saint après Marie ». Fides, Montréal, 1956. 20 cm. 160 pages.

A notre époque où le mariage est fortement ébranlé par l'orgueil et l'égoïsme des époux, chaque homme qui se destine à la carrière de chef de foyer ou qui y est déjà engagé, aurait avantage à lire et relire ce volume, pour apprendre de Joseph, l'époux de la Vierge et le père nourricier de Jésus, le secret de sa fidélité, de son dévouement, de son espérance invincible et de son ardente charité.

Ce volume présente la figure de Joseph, d'une façon neuve et tout à fait adaptée à l'homme moderne qui n'a plus le goût des subtilités théo-

logiques. L'auteur va droit au but, dit l'essentiel sur la vie, le comportement et les vertus de Joseph, en même temps qu'il se tient constamment au plus près de la vie quotidienne des hommes engagés dans la vocation matrimoniale. Il offre des solutions lumineuses à tous leurs problèmes et les incite à réfléchir sur la grandeur et le sérieux de leurs engagements.

Robert-M. Piuze, O. P.

Charles Ledré — « Un siècle sous la tiare ». De Pie IX à Pie XII. *Les successeurs de Pierre face au monde moderne.* Ed. Amiot-Dumont, 20 av. de l'Opéra, Paris-I. 21 cm. 318 pages.

Un livre palpitant de faits, de doctrine, de querelles et de vie. On pourrait l'intituler : ce qui s'est passé d'important dans l'Eglise depuis 100 ans. Tout ce qu'un chrétien doit connaître pour être de son siècle, s'y trouve consigné, même la récente querelle des prêtres-ouvriers.

I. — *La Raison et la Foi* a pour point de départ le Syllabus (1864) et pour terme *Humani Generis* (1950). Une longue période de condamnations, d'avertissements, de justifications et de directives où hommes et idées sont ramenés à l'ordre.

II. — *Le chrétien dans la cité.* En face des régimes, des peuples, des états, l'Eglise défend son indépendance et sa mission, lutte pour la paix.

III. — *Le chrétien dans la société.* En opposition au socialisme et au communisme, l'Eglise propose et impose la doctrine sociale chrétienne, condamne *Le Sillon* et l'*Action française.*

IV. — *Vie intérieure de l'Eglise.* Le renouveau spirituel dans l'Eglise, la promotion du laïcat, les prêtres-ouvriers, les conquêtes du dehors, les églises orientales, catholiques et anglicanes, etc...

Puisse ce modeste aperçu donner une idée du contenu très substantiel de ce livre. Sûrement une des plus importantes publications de l'année 1955.

A. L.

Revue mensuelle publiée à Saint-Hyacinthe, P. Q.

ABONNEMENTS : CANADA : $5.00 ; ÉTRANGER : $5.50
AVEC LE « ROSAIRE » : 50 SOUS EN PLUS ; LE NUMÉRO : $0.50 ;
ABONNEMENT DE SOUTIEN : $10.00
DIRECTION : MAISON MONTMORENCY, COURVILLE (QUÉBEC), P. Q.
ADMINISTRATION : 5375, AV. NOTRE-DAME DE GRÂCE, MONTRÉAL-28
« Autorisé comme envoi postal de la deuxième classe, Ministère des Postes, Ottawa »